THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN2018
.C585
1929
t. 1

a 00000 99624 8

This book is due at the LOUIS R. WILSON LIBRARY on the last date stamped under "Date Due." If not on hold it may be renewed by bringing it to the library.

DATE DUE	RET.	DATE DUE	RET.

Form No. 513

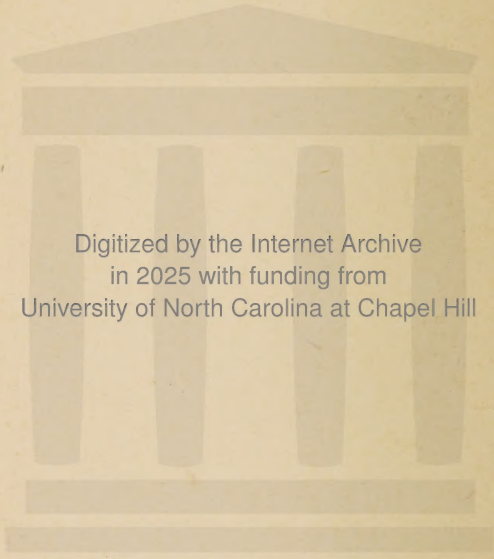
TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DEL TEATRO

ESTUDIOS
Y
COMUNICACIONES

TOMO PRIMERO

Publicaciones del
INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL

2 vols


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/estudiosycomunic01cong

ESTUDIOS Y COMUNICACIONES

C
MVC

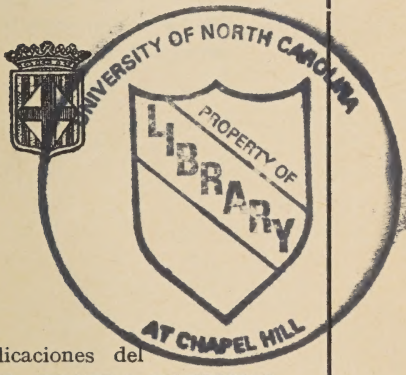
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

TERCER CONGRESO INTERNACIONAL
DEL TEATRO

ESTUDIOS
Y
COMUNICACIONES

TOMO PRIMERO

PN2018
.C585
1929
t.1



Publicaciones del
INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL
SEPTIEMBRE 1929

Imprenta de la Casa Provincial de Caridad

ÍNDICE

Páginas

Le théâtre actuel en Allemagne, por Alfred Kerr..... 13

Una coreografía olvidada, por Marcos Jesús Bertrán..... 55

De la critique, por Pierre Mortier.... 81

La crítica en España, por E. Díez Canedo..... 111

Le théâtre français, por Henri Clerc.. 123

Las enseñanzas de actor en el Instituto del Teatro Nacional de Barcelona, por Enrique Giménez..... 151

La «Sociedad Universal del Teatro», cuyo Comité central reside en París, es una federación de entidades o uniones nacionales, en las que se congregan los diversos elementos de la vida del teatro, de la música, de la danza y del cinema de cada país.

Fué fundada por su actual presidente, el eminente actor y director de escena, francés, M. Fermín Gémier.

El objeto de esta entidad internacional es fomentar el desarrollo de dichos elementos a través de las fronteras, y contribuir a la paz universal, por estimar que el teatro constituye, por su naturaleza, un medio de unión cordial entre todos los pueblos.

En junio de 1927, la «Sociedad

Universal del Teatro» celebró en París el primer Congreso de sus asociados o adheridos.

En el propio mes del año siguiente, 1928, tuvo efecto en la misma capital el segundo Congreso. Y a éste asistieron el Director y el Secretario del «Instituto del Teatro Nacional», por acuerdo y en representación de la Diputación provincial de Barcelona.

Dicha representación propuso en el referido Congreso que el próximo se celebrara en Barcelona, puesto que en 1929 tenía lugar en nuestra ciudad la Exposición Internacional de Barcelona, y, dentro de ella, la del Teatro.

La organización de la expresada Exposición Internacional del Teatro es obra de la Excma. Diputación provincial de Barcelona y de su «Instituto del Teatro Nacional», a los que se han juntado, para su realizacion, importantes personalidades de las diferentes ramas de la actividad teatral, que forman los Comités de honor y ejecutivo que, al efecto, se han designado.

Este Comité ejecutivo ratificó, al constituirse, la invitación que en Pa-

rís formularan los representantes del «Instituto», rogando a la Unión Francesa de la «Sociedad Universal del Teatro» se encargara de organizar el Congreso, por no estar constituída la Unión Española de dicha Sociedad.

La Unión Francesa aceptó la invitación y el encargo, y el tercer Congreso de la «Sociedad Universal del Teatro» se celebró en Barcelona, bajo la presidencia del Excmo. Sr. Conde del Montseny, del 23 al 29 de junio de 1929, si bien no se había inaugurado en aquellas fechas la Exposición Internacional del Teatro, por no estar todavía terminado el Palacio de la Exposición de Barcelona, en el que aquélla debía instalarse.

La «Sociedad Universal del Teatro» publicará un amplio rapport del Congreso de Barcelona, conteniendo, no sólo los trabajos presentados, sino todas las deliberaciones, tomadas taquigráficamente.

Pero el «Instituto del Teatro Nacional» ha creído conveniente coadyuvar a la divulgación de los trabajos más importantes que se presentaron en

dicho Congreso y que tenían carácter de estudio o conferencia, incluyéndolos en sus publicaciones.

Estos trabajos forman los dos volúmenes presentes. El primero, comprende los de Alfred Kerr, Marcos Jesús Bertrán, Pierre Mortier, E. Díez Canedo, Henri Clerc y Enrique Giménez. El del señor Bertrán no fué leído en las sesiones del Congreso, por haber sido repartido impreso entre los congresistas.

Forman el segundo volumen los trabajos de María Luz Morales, Tatiana Nattara y Adrián Gual.

Los trabajos de autores extranjeros fueron escritos en lengua francesa, y por esto se reproducen aquí en el mismo idioma. Los de autores nacionales se insertan en español.

LE THÉÂTRE ACTUEL EN ALLEMAGNE

POR

ALFRED KERR

(Crítico de *Berliner Tageblatt*

POUR résumer — avant de commencer — : Le théâtre allemand ne se trouve pas dans un état de décadence, mais dans un état de transition. C'est-à-dire dans une situation problématique..., mais pleine d'activité.

Je ne suis pas ce que nous appelons un «Lokalpatriot», c'est-à-dire, quelqu'un qui admire son village. Je ne suis pas patriote local, mais je dois constater que Berlin, même aujourd'hui, est une ville de théâtre de tout premier ordre.

La province allemande, elle aussi, est restée très vivante dans le domaine du théâtre, mais sur tout cela plane une restriction. J'esti-

me que nous n'avons pas de nouveaux auteurs importants. Nos nouveaux metteurs en scène ont plus de succès que nos nouveaux auteurs. L'art de la mise en scène a fait de grands progrès. Enfin, nos «régisseurs»* valent mieux que nos auteurs dramatiques et leurs expériences valent mieux parfois que les pièces qui en sont le prétexte.

Heureusement, dans notre théâtre, on peut déjà faire des distinctions entre les premières années qui ont suivi l'armistice et le temps présent.

Au commencement, après la paix de Versailles, quelle était la situation?

Je l'ai dit, il y a quelques années, en Sorbonne : Il y avait de nouvelles pièces, mais elles répu-

* M. Alfred Kerr emploie ici le terme de «régisseurs» dans le sens de «metteurs en scène».

gnaient d'abord à la bourgeoisie, parce qu'elles étaient nouvelles et trop fougueuses. Elles ne plaisaient pas aux ouvriers, parce qu'elles étaient diffuses, souvent improvisées. Elles répugnaient même aux littérateurs, bien que ces pièces ne fussent pas des pièces..., et bien que, chez nous, on ait du respect surtout pour une pièce qui n'est pas une pièce : car c'est alors qu'on y suppose de la profondeur.

Il y avait aussi en ce temps, chez nous, des pièces d'une apparence moderne et qui se servaient des ficelles de Scribe, des ressorts de l'Ambigu... Il y avait des pièces à hurlements barbares et informes. J'ai alors caractérisé en ces termes la situation dans la *Neue Rundschau,* revue allemande: «Plein d'indulgence, on regarde autour de soi; que voit-on? Des vieilleries pourvues d'une banderole éclatante où l'on peut lire : der-

nières actualités; de vieux trucs badigeonnés d'un vernis moderne; tout un fatras gratté et épousseté; la pratique du Comme Si... une imitation simiesque de la poésie vagabonde (l'imitation de Rimbaud joue un grand rôle là dedans); la scission d'une part, entre les habiles dépourvus d'inspiration, et, d'autre part, les inspirés dépourvus de technique. C'était une époque de famine de la littérature allemande.» Et j'ajoutais, en parodiant le titre d'une pièce de Pirandello : «Soixante millions de personnes cherchent un auteur!»

Dans nos drames de ce temps, le scabreux était de règle. Tous les auteurs dramatiques ne renonçaient presque jamais à un peu d'inceste. Il y avait des liaisons entre frères et sœurs, il y avait de l'amour lesbien, du parricide, des idylles dans les Maisons Tellier. Par tout cela on prétendait créer

un tableau allégorique de la bassesse humaine. Surtout on avait pris l'habitude d'assassiner les pères, ou, au moins, de les bâtonner. Mais dans tous ces drames, il n'y avait pas de progression, point de crescendo. Chaque scène était déjà un fortissimo. Il n'y avait qu'une suite d'explosions de même dynamisme.

Ces auteurs parlaient tantôt la langue du «Sturm und Drang» de l'époque du jeune Goethe, tantôt l'argot le plus moderne..., et dans le style télégraphique; (mais à ce sujet, je me suis toujours senti un peu coupable, car c'est moi qui, le premier, ai introduit en Allemagne ce style télégraphique; surtout dans mes livres de critique. Seulement, je visais à une énergie concentrée... non pas à un à peu près diffus. Je me trouvais, et je l'ai dit en Sorbonne, un peu dans la situation de Luther exécrant les campagnards parce qu'ils suivaient son exemple).

Résumons : La caractéristique de cette génération c'était : Style télégraphique ou purement dadaiste. Entier renoncement à la reproduction exacte de la vérité. Même en dépeignant le temps présent, les auteurs demeuraient fantastiques. Leurs pièces se composaient d'une succession d'explosions; les nuances leur manquaient. A une contexture logique, ils préféraient les visions. Ils voulaient du sentiment, non de l'esprit (et ils y réussissaient). Ils ne voulaient pas de psychologie, mais de la passion. En réalité, ils nous offraient de la psychologie, mais faible. Ils chérissaient l'apocalyptique.

Au point de vue Art, le bilan est très mince. Mais l'ensemble de tous ces auteurs témoignait une époque grandiosement souffrante et déchirée. C'était un tohu-bohu plein de faits et d'idées douloureuses.

Je vous ai montré ce qu'était

notre théâtre pendant les premières années après la guerre. Quelles sont les caractéristiques du théâtre allemand d'aujourd'hui?

L'expressionisme est mort. On observe le retour à une espèce de nouveau naturalisme, à la réalité de la vie de tous les jours. On pourrait nommer cela néo-naturalisme. C'est un naturalisme en raccourci. En tout cas on ne donne plus de visions fabriquées en séries.

Pour ce nouveau courant, on a inventé un nouveau terme : «Neue Sachlichkeit». Qu'est-ce que c'est que cela? Comment traduire ce mot? Ce n'est pas l'impassibilité demandée par Flaubert qui veut que l'auteur reste invisible. Ce n'est pas non plus l'impartialité, car il ne s'agit pas d'un jugement. Exprimons-le plutôt par «Indolence nouvelle». Quant à l'amour, il passe en «neue sachlichkeit» pour une affaire hygiénique, non sentimen-

tale. On cherche — sans émotion — dans l'amour plutôt le physique que le métaphysique. Les rapports entre les deux sexes, c'est presque une affaire de digestion. On souligne qu'il y a des choses plus importantes à faire. Les personnages dramatiques se glorifient de leur froideur, oui, ils en sont fiers. Et l'on préfère les constatations aux appréciations... pour arriver à la principale chose, après la débâcle de l'humanité, à l'action. Il n'y a pas seulement du snobisme littéraire là-dedans, mais le désir de régénération. Donc, on croira indigne de condamner pathétiquement l'adultère, l'homo-sexualité, etc. Pour me servir d'une comparaison : Quand les esprits sont préoccupés de rétablir la fortune de tout un pays, on n'ira pas poursuivre quelqu'un pour une vétille de cent marks volés. On est indulgent. Voilà à peu près le fond de la «neue sachlichkeit».

Même dans la mise en scène de pièces historiques, on ne veut pas renoncer à cette «neue sachlichkeit». Jessner, le Directeur du Théâtre d'État, joue un drame de Shakespeare : *Le Roi Jean (King John)*. Il fait parler tous les personnages sur un ton bas et indolent. Pourquoi? C'est (d'après lui) que ce ne sont pas les sentiments qui doivent parler, mais les faits. Les faits sont plus importants que les sentiments. Le résultat est, du reste, quelque chose d'indiciblement ennuyeux... bien que Jessner soit un grand metteur en scène.

Même ce que l'œil voit sur la scène, le décor, doit être rendu indifférent à tout prix. Le château du *Roi Jean* a l'air d'une simple cabine téléphonique. Les jardins et les terrasses sont symbolisés par quelque chose comme une passerelle de gare, avec des fils télégraphiques. Le «régisseur» se dit : L'appartement

de personnages historiques est sans importance, aussi leurs paroles ont peu d'importance. L'important, c'est seulement les faits. Il va sans dire que tout cela témoigne d'une méprise. Car le spectateur moyen, quand il pense à l'histoire mondiale a déjà cette indolence. Alors que le théâtre a la mission de l'éveiller, lui qui sommeille, de le secouer, de le faire sortir de cette indolence; enfin, de le faire agir.

Tout de même, je répète que Jessner est un de nos meilleurs metteurs en scène. Mais il se laisse parfois entraîner par de tels courants. Dans notre époque de tâtonnements au théâtre, tout le monde à Berlin a peur de passer pour être en retard sur son temps.

Les régisseurs s'adaptent vite. Dans la première époque après la guerre, les personnages ont hurlé sur la scène, aujourd'hui ils murmurent, demain ils parleront. Ils

reparleront... Mais comme nous sommes en Allemagne, pays de scissions, on trouve aujourd'hui également des régisseurs qui font de nouveau «gueuler», leurs personnages, qui veulent éveiller la passion par des cris... surtout la passion politique.

L'exemple le plus fameux de cette lignée, c'est Piscator, metteur en scène communiste, très gâté par les milieux capitalistes de Berlin (ce sont les richards du Kurfürstendam qui lui procurent l'argent nécessaire pour ses faits et gestes. Leur amour de l'art l'emporte sur leurs répugnances politiques)... Car cet homme de 35 ans est quelqu'un comme artiste. Piscator est l'exemple d'un nouveau courant qu'on observe chez nous, celui du principe de la suprématie du metteur en scène.

Depuis longtemps les régisseurs allemands tenaient à être autono-

mes. Le nouveau régisseur ne reproduisait plus des scènes, mais il donnait plutôt des schémas, des paragraphes de certaines scènes. On ne voyait pas de scènes écrites par l'auteur, mais seulement leurs extraits, leurs symboles. Enfin, au lieu de la scène elle-même, on en donnait presque le commentaire... Pour quelque temps, on était déjà revenu de tout cela (comme Picasso ne fait plus de cubisme). Aujourd'hui on y est retourné. Et surtout Piscator.

Je vais vous donner quelques exemples de sa manière. Il joue un drame historique d'un nouvel auteur, Ehm Welk. Des paysans et des marins ont créé, sur l'île Gotland, il y a 500 ans un régime social et fraternel. Le mouvement échoue. Cette pièce n'est qu'un prétexte pour Piscator. Il y fait des changements arbitraires, si bien que l'auteur ne reconnaît plus son

œuvre. Et, aussi sur l'écran, Piscator donne toujours des commentaires également arbitraires qui accompagnent la pièce. Il y a deux toiles à côté de la scène, une troisième sur la scène même. (Vous savez que les russes ont été les premiers à faire cela.)

Pendant que les acteurs parlent — ou qu'ils se taisent — Piscator montre sur l'écran un homme ayant les traits de Lénine. Cet homme sans cesse décapité — et revient toujours sous la même forme. Il y a du symbole là-dedans.

Ou encore Piscator montre soudain sur l'écran la révolution à Shangai... Alors se déchaîne dans le public une tempête d'applaudissements et d'émotion, du parterre au poulailler. Toute idée politique est oubliée, seul l'instinct parle, seul l'instinct crie. C'est, donc, le contraire de la «neue Sachlichkeit», de la nouvelle indolence, c'est la

nouvelle partialité, c'est le théâtre du parti-pris.

Ou bien Piscator joue *Les Brigands*, de Schiller; naturellement — et cela n'est pas tout à fait nouveau — les personnages ne portent pas les costumes du XVIII^ème siècle, mais ceux de nos jours. On voit des redingotes râpées, des chapeaux melons, même des blouses de chauffeurs. Donc Piscator suit une mode. Mais chez lui elle a une gisnification politique, car *Les Brigands*, de Schiller, prennent l'allure d'un meeting communiste à Berlin.

Le metteur en scène russe Nemirowitsch a transformé l'opéra *Carmen* d'une manière arbitraire: il l'appelle *Carmencita*. Mais cette *Carmen* reste pourtant, à peu près, l'œuvre de Bizet. Schiller modifié par Piscator n'est plus Schiller du tout. Il n'y reste que le rythme en soi, indépendant de la pièce jouée. Il n'était pas nécessaire que

la base de ce rythme fut de Schiller, elle aurait pu être fournie par n'importe quel Durand!

Oui, même le théâtre classique devient sous la main du metteur en scène un théâtre du parti-pris. Il y a des incidents drôles dans la manière dont Piscator malmène les auteurs. Le poète dramatique Toller — qui, auparavant, écrivait des pièces antimilitaristes, mais récemment s'est lancé dans l'opérette — donnait, il y a deux ans, une pièce connue à l'étranger : *Hop là! nous vivons*. Il y critiquait la situation politique de l'Allemagne. La révolution lui semblait s'être bien apprivoisée (lui-même s'est apprivoisé depuis!). Pendant les répétitions, Piscator changea complètement la pièce sous les yeux de Toller. Il y eut des scènes retranchées, d'autres furent ajoutées.

Toller, supporta ces changements, et il publia la pièce sous

cette forme et sous son nom. Mais quand le livre parut, il protesta emphatiquement contre lui-même. Il fit de graves reproches à l'auteur qu'il était et qu'il n'était pas.

Toller paraît avoir pris sa revanche l'année suivante, non contre Piscator, mais contre Molière dont il traita *Le bourgeois gentilhomme* comme on l'avait traité lui-même. Avec un autre jeune auteur, Hasenclever, il dépeça la comédie de Molière, en recousit les lambeaux, banalisa le tout et ajouta une deuxième partie moderne... Ce fut du reste un four noir.

Mais, que prouve cet incident? Quel en est le fond psychologique? Le pauvre auteur veut, une seule fois, avoir autant de liberté, d'indépendance que le metteur en scène. C'est le désir de l'esclave d'être patron, au moins dans l'œuvre d'autrui. D'où, même ravage d'une tombe et viol d'un cadavre.

En Allemagne, l'auteur continue à avoir conscience de son infériorité. Les régisseurs chez nous, ce sont «les nouveaux messieurs».

Vous avez remarqué qu'actuellement, en Allemagne, le régisseur met son point d'honneur à être politique. Et, surtout, il est chic d'être un peu communiste. Mais nos gens de droite, eux aussi, préparent un théâtre politique. Jusqu'à présent, ils sont dans une minorité ridicule. Les profiteurs monarchistes n'achètent pas aussi facilement des théâtres qu'ils ont acheté des journaux. Pourtant il existe déjà des associations de théâtres affiliés aux partis de droite. Pour le moment elles ont peu d'importance. Mais un jour elles pourraient compter.

Un autre courant consiste à demander des pièces à sujet collectif. Donc des thèmes qui regardent tout le monde; non des thèmes qui s'oc-

cupent du sort de l'individu. L'intérêt pour des âmes solitaires est strictement interdit.

On se fiche même du groupe, c'est des foules qu'il faut s'occuper. Est-ce justifié? J'ai dit — et je l'ai répété il y a trois ans en Sorbonne — : «Je crois qu'il faudra s'intéresser aux foules; et qu'il leur faudra, elles, s'intéresser au théâtre. Jusqu'à présent, si elles y vont, que leur offre-t-on? Rien de profitable pour elles. Des choses qui les détournent de leur vrai but, des choses qui endorment leur volonté. On les trompe en les amusant. Mais on pourrait les amuser d'une autre manière, en les éduquant.» C'est ce que j'ai dit, mais tout est relatif; aujourd'hui la situation a changé. Nous avons trop de drames écrits seulement pour les foules... et je ne veux pas que le drame individualiste meure. Il a le droit de vivre aussi.

Tenez! Gémier, qui a conçu le beau et fécond projet de la Société Universelle du Théâtre; Gémier, cet homme qui est beaucoup plus qu'un metteur en scène, a dit avec raison: «Je veux donner un spectacle à tout un peuple». Mais est-ce que vous croyez que Gémier ne vise qu'à un seul Art dramatique, au seul Art populaire? Parmi les pièces qui seront données par cette Société Universelle du Théâtre, il y aura pas mal de pièces individualistes. Chez nous on a tort de crier contre elles. Du reste, en criant, on les joue tout de même... Tout est relatif! En Allemagne, on a déjà trop plaidé — et, sans art dans le domaine de l'art, bien que ce soit —, tout cela a plutôt fait progresser l'évolution politique que l'évolution dramatique. Du point de vue humanitaire, j'en suis content; du point de vue artistique, je m'en plains. Assurément, il est bon

d'écrire des pièces contre la guerre. Mais des pièces de ce genre s'accumulent chez nous, elles sont fabriquées machinalement, et elles sont tellement mauvaises que quelques spectateurs préfèrent peut-être les atrocités de la guerre aux atrocités de ces pièces... Moi, malgré nos pièces, je suis pacifiste et je le resterai.

Oui, le drame individualiste continuera à exister, parce que la connaissance de l'âme humaine avec ses dédales peu explorés n'est pas tout à fait sans importance pour l'évolution des êtres sur cette boule errante. J'ai bien le sens social, mais je crains le retour au primitif. Qu'on ne prenne pas trop au sérieux les choses littéraires; dans quelques années le principe exclusif du drame collectif sera abandonné comme la jupe courte commence à l'être par les dames comme toilette du soir... J'ai même peur

qu'un jour ces drames ne nuisent aux idées qu'ils propagent, par cette manière — devenue dangereuse chez nous — de faire progresser une bonne cause en produisant de mauvaises pièces. Passe pour le moment. Mais il sera bientôt temps d'en finir chez nous.

Ce conflit entre le théâtre individualiste et le théâtre pour les foules éclate même dans notre théâtre populaire qui est créé pour les foules et par les foules. Vous savez que le théâtre populaire, en Allemagne, est la plus vaste organisation du monde en ce genre. Or, il existe à présent dans notre théâtre populaire deux groupes ennemis et séparés.

La majorité de nos socialistes a l'âme de petits bourgeois. C'est pour cela qu'on a dû organiser — à côté de cette majorité de petit-bourgeois — un rayon spécial pour les âmes plutôt révolutionnaires.

Certaines représentations sont données exprès et seulement pour ces natures plus radicales. Tout chez nous se divise en partis, en fractions, en sectes, demi-sectes. Vous savez que le nombre de nos partis politiques est de 26.

Un nouveau courant dans notre théâtre veut même enpêcher, non seulement la pièce individualiste, mais la pièce amusante. C'est tout un mouvement. Inimaginable, le mépris craché contre le théâtre amusant! Tout de même, la majorité des abonnés du théâtre populaire demande quelquefois des pièces gaies. On les leur sert... Alors que tout homme «up to date», qui est à la page, surtout dans la jeune génération, prononce l'anathème contre un théâtre qui n'est pas didactique, on fournit à la majorité du théâtre populaire des pièces un peu révolutionnaires, un peu démocratiques, un peu pacifistes, mais

elle ne sont pas si radicales que celles de la «Sonderrabteilung» du rayon spécial du théâtre populaire.

Qu'on me comprenne bien!, moi-même, j'ai recommandé le théâtre pedagogique. Chez nous, en Allemagne, régna longtemps un préjugé contre les pièces ayant une certaine tendance qui pourrait être utile à l'humanité. On se moquait non seulement de Brieux ou de Galsworthy, l'auteur utilitaire anglais, mais aussi de Schiller. Alors, j'ai prêché le contraire. J'ai dit : «Sur terre tout est relatif, également l'axiome que l'Art ne doit pas avoir de tendance. Le monde n'est pas mûr pour l'Art sans tendance. Dix millions de cadavres stupidement déchiquetés le pruvent. Je sais (plus décidément que jamais) que l'art pour l'art n'est nullement la chose la plus importante dans ce monde.» C'est ce que j'ai dit. Je soutiens cette opinion encore au-

jourd'hui, mais j'en désapprouve les conséquences dans l'art.

Sans doute l'art pédagogique est aujourd'hui plus important que le théâtre amuseur. Mais je me demande, à la vue de nos puritains allemands, si ce qui est pédagogique ne peut pas être, en même temps, amusant. Ce qui est amusant est peut-être plus pédagogique que ce qui n'est que pédagogique. Cette opinion me sépare aujourd'hui de quelques groupes fanatiques dans notre vie théâtrale. Cela me sépare d'une mode. D'une mode éthique peut-être, mais erronée.

Encore une fois, tout est relatif. Je sais aujourd'hui de nouveau, que l'art aussi est quelque chose d'important. Excusez cette vérité banale qui a dû être retrouvée en Allemagne.

Je le sais de nouveau depuis qu'on nous a noyés dans une mer d'utilités dramatiques sans l'ombre

de talent. Nous avons vu trop de drames à tendance. Les bons personnages y sont très bons et les mauvais y sont très mauvais. C'est puéril. En des temps apocalyptiques, je bénis une pièce de propagande, sans art s'il le faut. Je la préfère avec de l'art, naturellement. Mais, toujours des pièces de propagande, dépourvues d'art : cela donne sur les nerfs. Oui, nous avons presque des fabriques de drames à tendance, avec une prime de vitesse. Sous peu, même les prolétaires révolutionnaires regimberont contre un tel théâtre qui, au lieu de réconforter les ouvriers, les abrutit. Ils détesteront la monotonie de ces nouveaux puritains. Je n'ai jamais cessé de lutter pour l'avenir. Mais aux ascètes, je préfère un Cyrano qui n'aime pas seulement la bonne cause : mais «un bon mot pour une bonne cause».

En Allemagne, tous les théâtres

d'opinion ont fait banqueroute. Tous ceux qui n'étaient que des théâtres à tendance, ont échoué pitoyablement.

A Vienne, un théâtre purement socialiste a claqué tout comme un théâtre raciste national. Et même le premier théâtre de Piscator a connu la débâcle. Quand il ouvrira son second théâtre, en automne, il ne lui suffira pas de donner des pièces à bonnes tendances, mais de bonnes pièces.

En tout cas, on voit que le fond de notre théâtre actuel est infiment politique. Une opinion politique ou une Weltanschauung (une conception du monde) est la condition principale pour une pièce qui tient à être estimée.

A cet égard, un fait de l'hiver passé est caractéristique. On a joué à Berlin, dans une seule saison, quatre pièces contre la peine de mort (l'une était de Léonhard Franck,

c'est un romancier considérable, comme dramaturge il n'est pas trop fameux), quatre pièces différentes de quatre auteurs différents. Il y en avait trois de trop. On aurait pu devenir un fervent de la peine capitale!... Pourtant je ne le suis pas devenu.

Quelques-unes des pièces à tendance ont eu un grand succès. Mais, à vrai dire, la raison du succès n'était pas l'opinion politique ou cette «conception du monde», mais la bonne facture; donc l'Art. Car plusieurs autres pièces, sans conception du monde, eurent un succès encore plus grand. Parmi les pièces à tendance ayant eu du succès, je citerai *Les Criminels*, de Bruckner... Cette pièce sévit contre la justice et même contre l'État. Mais la raison de son succès était dans des scènes naturalistes poignantes qui montraient les habitants de toute une maison avec leur déboireset leurs vices.

Un autre succès fut celui de Dreigroschenoper, l'*Opéra des Mendiants (The Begar's Opéra)*. Cette pièce (arrangée par un jeune auteur d'avant-garde) a l'âge respectable de deux cents ans. On y sent à peine la lutte contre les institutions de nos jours. Mais pur rester dans le mouvement, on y a collé un tout petit peu de communisme, de rébellion. On y chante des couplets, des strophes de François Villon, quelques airs de jazz. Le personnage central est le brigand chic. Les spectacteurs se sont épris de lui plus que des opinions. Avec cela, somme toute, la réussite est due à un succès de 1728 avec des costumes de 1880, à un mélange de musique ancienne et moderne, à des ballades et à du saxophone. Tout de même!, cette pièce passe pour une œuvre d'avant-garde à tendances politiques. De telles erreurs font partie d'un courant actuel de notre vie théâtrale.

Une autre spécialité, ce sont les pièces documentaires. C'est-à-dire, les pièces où l'auteur renonce à inventer. Il met en scène les évènements actuels avec un fond social ou politique et ne fait dire à ses personnages que ce qui a figuré dans les journaux ou dans des dossiers. On a mis sur les planches Rathenau, Sacco et Vanzetti, Liebknecht..., ou, récemment, un polonais, nommé Jakubowski, exécuté innocemment pour infanticide. Piscator fait entrer en scène Raspoutine, ce moine russe, conseiller du dernier Tzar; le général Foch, Trotzki, Guillaume II, Lénine, Verlaine, Tolstoï, comme on a vu autrefois Schubert ou Hoffmann.

Piscator n'est pas le seul metteur en scène à tendances activistes. Il y a encore, et j'en ai parlé, Jessner, auparavant expressioniste, aujourd'hui réaliste. Il y a Martin, jadis expressionniste et qui, main-

tenant, travaille dans tous les styles. Il y a Engel, disciple modernisé de Reinhardt, il est plutôt réaliste avec un peu de fantastique. Il y a Fehling qui hésite entre le monde réel et un monde de poupées. (Je ne parle pas de Reinhardt qui n'entre plus dans la mêlée.)

Tous ces metteurs en scène ont à la fois un faible et un mérite. Leur faible, c'est d'accepter tout ce qui est en vogue , même sans talent. Leur mérite, c'est d'avoir le courage d'expérimenter. Oui, on doit faire des expériences. Il le faut. Car on ne peut jamais savoir...

Je mentionne brièvement quelques uns de nos auteurs actuels parmi les plus représentatifs. Bronnen, qui a commencé en accumulant les obscénités, est aujourd'hui un nationaliste raciste. Brecht a été reconu comme... disons eclectomane. Klabund, poète lyrique avec beaucoup de talent, mais insou-

ciant, a écrit pour soutenir l'idée républicaine en Allemagne, le drame de *Cromwell*, qui finit par un choral protestant. Zuckmayer, autrefois révolutionnaire, se tourne vers la pièce régionaliste. Toller a risqué cette regrettable pièce à musique qui lui a valu l'excommunication des milieux ouvriers. Heinrich Mann écrit une pièce contre la jeunesse d'aujourd'hui... ou sur la jeunesse d'aujourd'hui. On y trouve la réprobation d'un Savonarola... d'un Savonarolettino, mêlée à l'admiration d'un provincial. Il y a dans cette pièce des grimpe-en-l'air, des homosexuels, des boxeurs, des grands-mères nymphomanes. Hasenclever, ci-devant révolutionnaire, s'est établi amuseur sans phrase. Il a mis à la scène le Bon Dieu en costume de golfer, a fait de Saint-Pierre un conseiller aulique et est devenu le favori de la bourgeoisie aisée, notamment

parce que le clergé lui en voulait un tout petit peu. George Kaiser continue à fournir des pièces qui font semblant d'être modernes; il est toujours un bluffeur de talent... Sternheim, autrefois le railleur de la société sous Guillaume II, s'attaque à présent à la jeunesse d'aujourd'hui. Peu s'en faut qu'il ne réprouve les cheveux courts chez la femme. Dans une de ses pièces, *L'École d'Utznach*, il y a quatre fiançailles... Il y rêve, au fond, de la bonne petite bourgeoise blonde et rangée. Dans une autre pièce, *Le Fossile* (peut-être Sternheim connaît-il *Les Fossiles*, de François de Curel), il lutte, il est vrai, contre nos puissances réactionnaires... mais contre les fausses puissances. Car, en Allemagne, nous ne sommes pas menacés par les représentants de l'aristocratie féodale, mais le danger peut venir des brutes désenchantées de la classe moyenne.

Un des jeunes, Walter Mehring, très doué, a écrit une pièce intitulée *Le Marchand de Berlin*, qui sera jouée par Piscator. En France, Edmond Fleg a donné, on le sait, un *Marchand de Paris*, mais chez Mehring ce n'est pas une comédie de caractère, c'est une comédie de moeurs. Il y montre la grandeur et la décadence d'un financier, juif de Russie, qui, dans le temps de l'inflation, vient à Berlin.

Une femme, parmi les jeunes, est digne d'attention : Marie Louise Fleisser. Malheureusement, ses pièces ne sont pas traduisibles à cause du patois qu'on y parle. Ses pièces dont l'action, généralement, se passe à Ingolstadt, montrent des mœurs de province en Bavière. Des mœurs de province, non comme Flaubert l'a voulu dans *Madame Bovary*, mais partant d'un point de vue plutôt humoristique. Elles baignent dans une atmosphère de

haine, de brutalité, de superstition. On y voit des batailles quotidiennes de parias à l'ombre d'une cathédrale. Zola aurait dit : Elle a quelque chose dans le ventre.

En somme, le bilan dramatique ne nous est pas favorable...

Mais après en avoir dit assez de mal, il me faut, pour être juste, à présent louer un peu notre théâtre. Il est resté important : quant au choix, quant à la variété, quant à la mise en scène des pièces. Même aujourd'hui, après tout ce qu'il y a de ravagé par les conséquences de la guerre, notre scène déborde de vie, de richesse, d'expérience. Vous pouvez voir à Berlin de nouveaux théâtres et de vieux théâtres, les uns comme les autres sont quelquefois à la veille du krach..., mais le krach ne vient jamais. Vous pouvez voir, à Berlin, et dans la province allemande, des choses très gaies et des choses profondes. Avec

des acteurs merveilleux, vous y voyez des drames classiques de toutes les nations, et des pièces modernes de tous les pays. Vous y voyez, en ce qui concerne l'Espagne, des drames de Calderón, de Tirso de Molina, et des pièces de Echegaray. Egalement beaucoup de pièces françaises... qui sont un contrepoids naturel contre l'anarchie dramatique, puisqu'elles ont la forme (il y a plusieurs formes, naturellement).

Je ne suis pas patriote local, mais je dois tout de même constates que c'est de Berlin que les drames d'Ibsen, de Shaw ont commencé à faire leur tour du monde. Les drames du suèdois Stridberg n'avaient pas pris leur départ mondial de Stockholm, mais de la Blumenstrasse, de la Koeniggrataerstrasse à Berlin. C'est au bord de la Sprée qu'on a cultivé intensément Maeterlink (avant la guerre).

Bernard Shaw est joué plus souvent en Allemagne qu'en Angleterre et en Amérique, les deux ensemble. Quant à Shaw, je l'ai nommé — dans l'*Observer de Londres* — en plaisantant, «un classique allemand». Shaw a ri, en entendant ce propos, autant que moi en l'écrivant. Il y a pourtant du vrai là-dedans.

Notre théâtre est resté universel. Ce qu'il a fait pour Shakespeare pendant des siècles, on le sait. J'ai bien ri un jour, en visitant le Tower de Londres (qui joue un rôle dans les drames royaux de Shakespeare), quand un concierge (un beaf-eater) me dit avec bienveillance : «Vous autres, Boches, vous connaissez Shakespeare mieux que nous.» Et il m'a dit cela sans avoir touché de pourboires!

Quelque chose de comique m'a été raconté par Suzanne Desprès, l'excellente artiste française. Elle jouait à Berlin, avant la guerre,

Guillaume II causait avec elle (après la représentation de la *Phèdre*, de Racine), et madame Desprès fut bien étonnée quand l'Empereur lui dit : «Voyez, madame, nous autres, allemands, nous avons nos classiques allemands : Schiller et Shakespeare.» Guillaume était plus patriote local que moi.

Oui, l'universalité de notre théâtre subsiste, il est resté mondial... et je n'avais pas le droit de vous parler d'une décadence de notre théâtre, mais seulement de l'état de transition dans lequel il se trouve.

Je reviens encore, avant de conclure, aux pièces actuelles. A côté des drames de nos indigènes, on joue chez nous, aujourd'hui plus que jamais, des pièces étrangères, surtout anglo-saxonnes. Nous jouons plus de pièces importées que de pièces de notre cru... Et nos littérateurs sont divisés à l'égal de nos partis politiques. Chez nous la

vieille garde du drame, les Ibsen, Hauptmann, Wedekind, Schnitzler, aussi Henri Becque, Dumas, Stridberg, Shaw, Maeterlink, Pirandello..., toutes ces vedettes sont considérées — par nos jeunes — comme des invalides. Pour employer une parabole, ils sont enfermés dans un Hôtel des Invalides. Les jeunes en sont les gardiens, mais seulement les gardiens, on ne voit pas encore les nouveaux soldats. Le théâtre de l'Allemagne attend ceux qui marcheront.

Le drame vraiment grand, dépeignant l'ère nouvelle et équivalant à ce temps, manque encore. Ce que les meilleurs chez nous désirent, c'est la pièce à propagande, non primitive et avec de l'art.

De nouvelles choses se préparent pour l'avenir du théâtre. Non seulement les films parlants, mais d'autres nouveautés encore. Alors aujourd'hui la situation du théâtre

en Allemagne reflète le chaos général en Europe. C'est le miroir d'une humanité qui — l'on peut dire — est à «la recherche du temps promis». Et cependant l'époque actuelle est grandiose, pleine de germes pullulants. Notre scène, elle aussi, comme je l'ai dit, déborde de vie... Abstraction faite de nouveaux auteurs de grand format. Mais les artistes en Allemagne luttent et cherchent, comme tout le monde en Allemagne cherche et lutte.

A quelque chose malheur est bon. La guerre n'a pas seulement augmenté la haine, mais aussi un peu l'intelligence des hommes. Les cerveaux occupés et fatigués ne s'arrêtent plus aux frontières. Voyez, quelle pièce de guerre a obtenu le plus grand succès en Allemagne? Ce ne fut pas une pièce allemande. Il est significatif que ce fut une pièce française : *Le tombeau sous*

l'Arc de Triomphe, de Raynal. On l'a jouée plus de trois cents fois a Berlin. Trois cents fois des âmes humaines tremblèrent... et ne demandèrent pas si c'était l'œuvre d'un «ennemi». Trois cents fois des âmes humaines ne sentirent que le sort commun. C'est là une consolation.

Firmin Gémier, notre grand ami, et le grand ami des bons européens, comme dit Nietzsche, a favorisé cet essor des cœurs par le travail de toute sa vie. Nous le remercions. Nous resterons les soutiens de sa noble mission jusqu'au bout.

Le nouveau théâtre, en Allemagne, comme partout, représente des choses graves, étranges. Il reproduit l'image d'un monde égaré. Mais il contient aussi les prémices d'un nouveau commencement. Donc, même ce théâtre du désespoir est, au fond, et doit être, un théatre de l'espérance.

UNA COREOGRAFÍA OLVIDADA

POR

MARCOS JESÚS BERTRÁN

(Conservador del Museo del Teatro)

HAY dos Españas...

(No temáis que vaya a darme el capricho de enfrascarme en especulaciones filosóficas, enhebrando mi discurso hacia argumentos raciales y argucias etnográficas que pudieran conducirnos a algo trascendental, pero que, forzosamente, habrían de apartarnos del objeto que aquí nos reúne. Más sobria y modestamente, voy a ceñirme a un tema puramente coreográfico : a una remembranza del Arte de la Danza.)

Hay dos Españas.

La España de pandereta, y la otra. No es que en este bendito país, saturado de luz y de color, todo se resuelva bailando... Pero

sí os aseguro que tanta o más importancia suele darse a la eficacia de no tomar las cosas por el lado que arde : sino, con escepticismo muy castizo y con visos de filosofía puramente empírica, fiarlo todo al azar y vivir confiados en que para todo hay remedio. Por esto hemos andado el camino de la vida con la sonrisa en los labios, canturreando una canción de nuestro «folklore» inagotable, y dándole brío al cuerpo, agitar incesantemente el inquieto repiqueteo de los crótalos de granadillo.

Desde los tiempos clásicos de aquella famosa Telethusa, que era gaditana — la que inspiró los epigramas de Marcial, las endechas de Plinio, los madrigales de Silio Itálico, de Appio y de Estrabón —, hace cerca de dos mil años que las vivarachas castañuelas van pasando de mano en mano, y siempre entre manos españolas... Toda la gama

espléndida y sugestiva de danzas genuinamente andaluzas, desde la licenciosa Zarabanda, las Jácaras y las Tárregas; el Gateado; las Gambetas y el Canario; el Fandango; el Zarambeque; la Marizápalos; la Capona; el Polvillo; la Cachucha; el Zapateado; el Vito de Cádiz y el Jaleo de Jerez... hasta dar con el imponderable Bolero sevillano y las Seguidillas manchegas y murcianas, con sus arranques, sus campanelas y bienparados y remontarse al Chotis madrileño, castizo y agarrao; la sensibilidad lugareña de una Muñeira; las mudanzas siempre honestas de un Aurrescu o de un Zortziko, y la austeridad clásica de una Sardana y una Corranda, y el delicioso delirio de la Jota aragonesa..., toda España es una locura de danzas típicas y pintorescas...

La otra, la que no es España de pandereta, también baila. Pero no lo suyo, porque no lo tiene : porque

aquí el verdadero propietario de nuestro tesoro danzario, es el pueblo : es el protagonista; el que pone el alma, el que presta el ingenio, el que crea y el que goza...

La otra España, también baila. Baila al son que le tocan la moda y las confidencias inhalámbricas de la radio y del imperceptible relieve de las placas fonográficas...

* * *

Voy a evocar, con vuestra benevolencia, una interesante efeméride coreográfica de hace más de trescientos años : una fiesta de momería en Barcelona, con motivo de los festejos con que se celebró el casamiento de Felipe V, y en presencia del propio monarca.

Supongo que todos andaremos de acuerdo en considerar las fiestas de momería como coreografías de carácter alegre y expansivo, ori-

llando en ciertos pasajes lo grotesco, aunque no traspasando nunca los límites del decoro para dar en lo licencioso y excesivo. Hay una circunstancia que induce a creerlo así; y es precisamente que casi siempre eran realizadas por gente de calidad : por cortesanos de alcurnia, por verdaderos aristócratas.

Dice Lacurno de San-Pelayo que la palabra «momería» fué aplicada a la danza por primera vez por Mathieu de Fourcy, y afirma Guillermo Paradin no sólo que de tales eran calificadas las danzas que se efectuaban en fiestas de máscaras, sino que puede precisarse el concepto, estableciendo entre «ballets» y «momería» la sola diferencia de que en estas últimas los danzarines iban disfrazados, y en aquéllos no.

De todos modos, como acabo de indicar, yo creo que, admitiendo como buena la diferencia entre los «ballets» y las «momerías» puede

también dejarse establecida la de que la alegría, a las veces excesiva, que suele reinar en las «mascaradas», estaba conducida por una severa elegancia, convirtiéndola en danza de Corte, ceremoniosa y palaciana en la *momería*; algo así como una gallarda y gentil demostración de que se puede estar alegre y expansionarse sin faltar un ápice a la compostura y a la ceremonia elegante y distinguida...

No aportaré en apoyo de esta tesis el recuerdo de aquella *momería* trágica danzada en el Hotel Saint-Pol, en tiempo del rey de Francia Carlos VI, llamado *el Insensato*. (Según otros autores, el lugar de aquella escena horripilante fué el Hotel de Orleans.) Castil-Blaze da como exacta la fecha del 29 de enero de 1393. Lo cierto es que la cosa acaeció en París y que la fiesta no tenía otro objeto que aportar alguna distracción a la flaca

mente del monarca, que a la sazón tenía 25 años, y cuyos períodos de lucidez eran de cada vez más distanciados y escasos... Esforzándose por contribuir a solazar a su rey, el favorito y gentilhombre de cámara, Henegrigen de Gensay — caballero de fácil ingenio y muy allegado a la enfermiza persona de su joven señor —, tomó parte en el baile cubriendo su disfraz con una verdadera nube de hilitos de lino que le daban aspecto de algo raro y vistoso. El Duque de Orleans, que, como todos los danzantes, sostenía en su diestra una antorcha encendida, quiso acercarse para apreciar lo ingenioso de la invención, y prendió el fuego al vestido de la máscara; las llamas se comunicaron de uno a otro, y en pocos segundos todo el sarao estaba convertido en una hoguera ardiendo.

El Conde de Jouy y el bastardo de Foix murieron carbonizados. Y

no pereció quemado el propio monarca, porque la Duquesa de Berry tuvo la serenidad de proteger a Carlos VI cubriéndolo con su manto y le condujo lejos del lugar del incendio.

La de aquella noche luctuosa fué la última *momería* que se bailó en la Corte de Francia!...

* * *

Con motivo, decía, de la llegada a Barcelona del rey Don Felipe V (2 de octubre de 1702) y de su casamiento con María Luisa Gabriela de Saboya, organizáronse en la capital del Condado suntuosos festejos, recepciones, besamanos, juramentos constitucionales, torneos, carros triunfales, procesiones solemnes (como la del traslado del prodigioso cuerpo de san Olegario) y, para fin y remate de aquellas reales jornadas, la efeméride coreográfica que voy anunciando.

Tengo a la vista un documento auténtico, anónimo, a cuyo texto procuraré ceñirme todo lo posible, para conservar con su arcaismo el sabor de la época y para evitar divagaciones...

Consiste tan festivo y ostentoso alarde, como queda indicado, en un baile de bailes, pues se compone ingeniosamente de los más primorosos, graves, nobles y bulliciosos, que la destreza y habilidad de los más expertos en esta entretenida profesión saben idear y componer.

Para ilustrarle con todo el complemento de la grandeza, que se requería en una ocurrencia tan soberanamente majestuosa, se eligieron para su ejecución, como se ha estilado siempre, a doce damas de las de mayor esfera en calidad, belleza, garbo y bizarría, las seis casadas y las seis doncellas; con otros tantos caballeros de la misma graduación y altura, los seis casados

y los seis solteros, y para que se vea con cuanta premeditación se dispuso en esta ocurrencia este género de lucimiento y para que queden sus nombres célebres a la veneración de los siglos, como merecen, se describen por su orden, con singular nota:

Las señoras doncellas, eran : *Doña María de Reart y de Xammar, Doña Petronila de Llupiá y Roger, Doña Cayetana de Oms y Çarriera, Doña Francisca Descatllar y Bach, Doña Francisca Meca y de Cardona, Doña Eulalia de Bournonville y Eril.*

Cuyos momos eran los señores: *Don Antonio de Oms y Santa Pau, de la Llave dorada y Capitán de las Guardias de Cataluña, Don Salvador de Tamarit y de Vilanova, El Conde de Çavellá, El Conde de Salterra, El Gobernador de Cataluña Don Juan de Llupiá y de Agulló, El Conde de Robres, Marqués de Villanant.*

Las señoras casadas, eran : *La*

Condesa de Salterra, Doña Francisca de Marimón y de Velasco, Doña Isabel de Llupiá y de Velasco, Doña María de Rocaberti y Llupiá, La Condesa de Centelles, Doña Mariana de Llupiá y Gelabert.

Cuyos momos eran los señores *Don Antonio de Sarriera y de Rocaberti, Don Miguel Pons de Mendoza, Caballero del Hábito de San Juan, Don Francisco de Juñent y de Vergós, El Barón de Orcau, El Marqués de Rubí, Don Juan de Pinós, Caballero del Hábito de San Juan.*

Costumbre es en semejante festejo conformar los que han de concurrir en los adornos y galas, y aun esta misma se procura hacer sobresalir en la igual variedad de colores; porque el color de toda la gala de las seis señoras doncellas y de sus momos, era encarnado y plata; el de las seis señoras casadas, con sus momos, era azul y plata, y con esta varia uniformidad cam-

peaba hermosamente la distribución de sus clases.

Dispuesto el salón con el mismo lucimiento y admirable suntuosidad que el día que se celebró el torneo, llegaron sus Majestades, y recibidos y obsequiados por los muy Ilustres y Fidelísimos Diputados y Oidores, en la misma conformidad que se ejecutó aquel festivo día, después que llegaron en la tribuna prevenida con su celosía muy clara, sentados en su solio y dispuesta en la misma disposición su Real Familia y excelente comitiva; ocupados los tablados de los Comunes y los dos estrados, igualmente divididos en los dos lados del salón, con las tres líneas de las señoras damas catalanas, parecía aquel espacioso ámbito una nueva maravilla en la disposición, gravedad, lucimiento y grandeza, siendo digno de celebrarse con muy especial reflexión (como lo hicieron todos los forasteros) la

belleza, gala, adorno, riqueza, compostura y señorío con que aquellas hermosas beldades formaban, por su numerosidad e igual lucimiento, un hermoso piélago, adonde lucía la belleza con modestia.

Empezó la música de varios y acordes instrumentos a agasajar los oídos de tan ostentoso concurso, y, poco después, por las cuatro esquinas del salón, se vió amanecer igualmente más activa copia de luz y, tomando mayor cuerpo, se experimentó que eran las momas y momos, que, a toda gala brillantes, con sus antorchas en la mano derecha, salían a danzar la momería.

Por la esquina de la parte derecha de frente del salón donde estaba la tribuna de sus Majestades, salieron las seis señoras doncellas, y por la otra parte los seis caballeros casados, que eran sus momos; y por el otro extremo de la esquina de mano derecha salieron las seis

señoras casadas, y de la otra parte los seis caballeros solteros, que eran sus momos.

Iban las señoras doncellas adornadas tan rica y primorosamente, que cada cual parecía una bella deidad. Su traje, honestamente garboso, era a modo de briosas amazonas. Componíase su gala de rico restaño de plata y encarnado, en cuyo justillo y mangas brillaban diferentes líneas de puntas de plata crespadas al aire; con su petillo, todo de diamantes, de cuyos fondos centelleaban agudos reflejos. Las mangas a la moda, con sus bollos y contramangas, todos hermoseados de crespadas puntas melinas, con sus vueltas de las mismas y sus ricos guantes. La vasquiña, sobre su rico corte con dos líneas de puntas grandes de plata crespadas al aire, señoreaba ricamente grave. El manto era de gasa brillante, guarnecido de finas puntas blancas al aire;

prendido le llevaban con una rica joya de diamantes sobre el hombro derecho, y dando una airosa vuelta, venía a quedar prendida su extremidad al lado izquierdo con otra joya de diamantes; con un estoque de guardamano dorado, pendiente de una rica cinta.

Coronaba un precioso tocado a la indiana tan soberano adorno, cuya composición era un rico círculo con labores de diamantes, del cual subían bellas plumas blancas y encarnadas entrepuestas, que eran lisonja del aire con el primoroso garbo con que se movían al brío de la belleza que las animaba : en medio del círculo brotaba una señalada joya de diamantes, de la cual colgaba una bella perla hasta la mitad de la frente. El dorado cabello, que enriquecía al aire con sus brillantes rizos, compuesto a la moda, entre preciosas cintas, dejaba lugar para que relucieran los ricos

sartillos de diamantes que se desprendían de sus orejas. Encubría lo admirable de su belleza una mascarilla, que esforzaba con su oposición el candor de la lucida tez.

Las seis señoras casadas iban puntualmente con el mismo traje, adorno y lucimiento, y sólo se diferenciaban en el corte de la gala, que era de tisú esmaltado de azul con relieves de oro, como también las plumas que coronaban su belleza volaban interpuestas azules y blancas.

Los seis caballeros casados conformaban con el color de su gala con el encarnado de sus momas. Su traje era extraordinario, con calza tirada, vestidos de gasa brillante con puntas de plata al aire. Las mangas con tres órdenes de avanillos que iban creciendo proporcionadamente hacia la mano con la misma guarnición, con sus bollos muy abultados con puntas al aire.

Llevaban también su tonelete con los mismos tres órdenes de semejantes avanillos. El manto garbosamente terceado desde el hombro derecho, adonde le prendía una joya de diamantes, hasta la cintura de la parte izquierda, donde otra semejante joya recogía su remate: con su rico espadín pendiente de un brillante bridaco. La media del mismo color, con su zapato blanco con lazos de diamantes. Coronaba un tocado a la indiana de la misma forma que el de las señoras momas, con su perla también en medio de la frente y su mascarilla negra. Su pelo uniformemente todos a la moda, con su antorcha en la mano derecha.

Los seis caballeros solteros iban adornados con el mismo traje y gala, diferenciándose sólo en el color, que en correspondencia de las seis señoras casadas, sus momas, era azul y plata.

Con tan admirable adorno y luci-

miento, con medidos y graves pasos encaminados al centro del salón, y al llegar a él formando dos lucidas hileras, hicieron el grave y debido acatamiento a sus Majestades, y empezando los suaves y acordes instrumentos a dar el compás al airoso festín, fueron danzando las danzas y bayletes con el orden que se irán expresando:

1. *Momería entrada, que consiste en formar un lazo, la dama por dedentro y el caballero por defuera.*

2. *Turdión mudanza, primero el caballero y después la dama.*

3. *Entremés de bienquerida, cambiándose haciendo columna, que consiste en formar dos líneas iguales; prosiguiendo con el mismo rumbo hasta volver cada cual a su puesto.*

4. *Lucinda caracol de media traviesa, dando vuelta como un baile de tres, hasta volver al puesto.*

5. *Entrada de jácara, dando*

vueltas a la sala de dos en dos con su baylete, que es el entremés.

6. *Torneo tres veces, y en la tercera la fuga, que es el canario.*

7. *Momería, en la misma conformidad que la primera vez.*

8. *Airosa catalana, cuatro veces, cambiando de puestos, atravesándose después y volviéndose a su puesto.*

9. *Arcos mudanza, el caballero primero y después la dama con canario.*

10. *Prado, con traviesas de a cuatro, rodando enlazados de cuatro en cuatro, dándose la mano.*

11. *Momería entrelazada de momos con momas y después de momas con momos, hasta volverse a su puesto.*

12. *Paradetas, baylete de traviesa entera, cambiándose de puestos.*

13. *Minovet, baylete que consiste en formar como un lazo al sarao, cambiándose de puesto, atravesándose.*

14. *Milagro, que consiste primero en formar columna, y después,*

dando una vuelta momo con moma, haciendo traviesa y cambiándose de puesto, se repite hasta volverse a su lugar.

15. *Baylete al son del gran Duque, formando a modo de sierpe, entrelazándose un momo tras una moma, volviéndose después a su puesto.*

16. *Cañas, que consiste en dividirse los momos de las momas, haciendo ademán de arrojarse las luces, a modo de alcancías o cañas, y esto dos veces, y la tercera volviéndose al puesto.*

17. *Momería en la misma forma de la entrada hasta concluir, con el mismo acatamiento y cortesías con que se empezó, retirándose en la misma forma por las mismas cuatro esquinas por donde habían entrado.*

Suspenso estuvo todo aquel majestuoso concurso en las dos horas largas que duró esta tan admirable

danza, pareciendo a todos muy corta, por lo que tuvo de agradable y plausible; pero después de concluída fueron tantas las aclamaciones con que se celebró la gala, donaire, primor y puntualidad con que en todas las mudanzas de tan diferentes y extraordinarias danzas y bayletes observaron momas y momos al compás de la música, ejecutando los lazos, vueltas, traviesas, cruzados y demás saynetes con tanta igualdad, compostura y proporción, que causó pasmo a todos los circunstantes. Entre el bullicio de las aclamaciones se dió la merienda, con la misma abundancia y variedad de dulces y aguas que se había hecho en el día del torneo, suministrándola también los muy Ilustres y Fidelísimos Diputados y Oidores a sus Majestades, y manifestando el Rey y la Reina el mismo agrado y lo mucho que habían quedado agasajados con tan extraordinario festín.

La composición de la música no pudo ser más gravemente acorde, suave y armoniosa : la elección de las danzas y bayletes, de mejor gusto : el arreglamiento dellas, más primoroso : lo ejecutado de los momos y momas, más puntualmente garboso : su gala, adorno y bizarría, con mayor lucimiento. Conque todo junto fué un festín, que no pudo ser más suntuosamente majestuoso y digno de celebrarse, por real demostración de los afectos con que toda esta Provincia deseaba celebrar el feliz himeneo de sus Majestades.

Los que con mayores aplausos celebraron tan extraordinaria fiesta, fueron los excelentísimos señores Grandes y demás señores de la familia de su Majestad, que discurriendo con el Rey de la extraordinaria grandeza de aquel noble festín, calificándole de sumamente majestuoso, llegaron a proponer que

sería bien que su Majestad hiciese Decreto, que se reservase para las personas Reales su celebración, de forma que sólo en presencia de Rey o Reina se pudiese hacer semejante danza; que es cuanto se puede decir para calificar su extraordinaria grandeza.

* * *

Acreditando la Reina nuestra señora lo mucho que había sido de su gusto el festejo de la momería, de su orden, la Excelentísima Señora Princesa de Ursino el día siguiente envió a llamar las damas y caballeros que habían sido momas y momos, manifestándoles que sería muy del agrado de su Majestad que aquella tarde fuesen hasta el Real Monasterio de Pedralbes, de Religiosas Franciscas de la Observancia, para que en él volviesen a danzar la misma danza. En realidad, aquella santa casa seguía go-

bernándose por la regla concedida a Santa Clara de Asís, como en tiempo de su fundadora, pues tal era la devota tradición entre personas reales en los días en que mereció la preferencia de la reina Doña Elisenda de Montcada.

Lo que interesa a nuestro objeto, al recordar aquella «coreografía olvidada», es hacer constar, que, en efecto, se ejecutó puntualmente como su Majestad insinuó, mereciendo aquel admirable festejo repetidos aplausos y aclamaciones de cuantos concurrieron a verle celebrar.

Después de esa fiesta bailada en el monasterio de Pedralbes, no creo que hayan vuelto a celebrarse momerías en España...

DE LA CRITIQUE

POR

PIERRE MORTIER

(Presidente de la Prensa Teatral Francesa)

Vous avez entendu, hier un critique vous parler des auteurs, permettez aujourd'hui à un auteur de vous parler des critiques. Aussi bien, il m'est fort agréable de reprendre dans cet admirable palais une conversation commencée avec Alfred Kerr, il y a de cela vingt-sept ans, dans une modeste petite chambre de la rue des Écoles au Quartier Latin.

A une si longue distance, après tant d'années, après tant d'événements, il ne m'est certes pas facile de me rappeler exactement ce que nous disions alors, mon cher ami, en nos longues conversations juvéniles. J'avais dix-huit ans, vous n'en

aviez pas beaucoup plus. Devant nous, la vie était «là, simple et facile» comme chantait Verlaine. Nous débordions de tant d'enthousiasme que tout nous paraissait beau, de tant de confiance que tout nous paraissait bien, de tant d'espoirs que tout nous paraissait possible.

Discutant, bavardant, discourant comme le font les jeunes gens, expansifs et prodigues de leur paroles, de leur pensées et de leur confidences, idéalisant tout, à la claire lumière de notre âge, nous allions de votre chambre à la mienne, d'une brasserie du Quartier à une autre brasserie, en de longues promenades sur le Boulevard St-Michel, nous arrêtant au d'Harcourt, à la Lorraine ou au Vachette, buvant des bocks, fumant des pipes; enlaçant — et avec quelle ardeur! de jolies filles; Blanchette, Marcelle ou Chalumeau; ou bien accompagnant — et avec quelle fierté, Tinan Maréas et même

Bibi-la-Purée! Nous récitions l'un après l'autre — échange de politesse et d'amitié — «*amant alterna Camoenae*», vous, les vers de Verlaine:

«Il pleure dans mon cœur
comme il pleut sur la ville.»

Moi, les vers d'Henri Heine:

«Ich weiss nicht was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin.»

Et après avoir exprimé poétiquement tant de tristesses, nous allions prosaïquement achever de façon joyeuse la soirée avec nos petites amies.

Oui, mon cher Alfred Kerr, dans ce temps-là, je suis certain que les deux apprentis de théâtre, que nous étions alors ont dû rêver ensemble d'un art dramatique supérieur et d'une critique sublime. Il est vrai que nous avons dû rêver aussi vers la même époque de la fraternité

entre les hommes et du rapprochement entre les peuples!...

Reprenons, si vous le voulez, avec bien des années de plus et bien des illusions de moins, sous d'autres cieux bienveillants, dans un autre cadre, avec un peu moins de certitude, mais avec un peu plus d'expérience, la conversation interrompue.

Vous pensez bien, mes chers confrères, que je ne vais pas vous retracer l'histoire de la critique depuis ses origines. La critique est aussi nécessaire à l'homme que la respiration; elle est en quelque sorte une fonction organique. Nous avons la preuve qu'elle a toujours existé par les Écritures et la parabole (d'un auteur sans doute déjà mécontent) qui opposait la paille à la poutre.

Ce qui nous intéresse aujourd'hui et ce par quoi je souhaiterais vous intéresser, serait un examen très rapide de l'état actuel de la critique, dans tous les pays d'Europe, de sa

décadence hélas, indiscutable, de son rôle, de sa nécessité — j'emploie volontairement le mot nécessité dans les deux sens — et de son avenir.

Alfred Kerr, rempli d'espérance, vous disait hier qu'après la grande crise de la guerre, le théâtre n'était pas encore tout à fait rétabli. Je constaterai plus mélancoliquement, que la critique n'est pas encore tout à fait morte. Et ce qui est grave, c'est qu'elle n'est pas une victime de la guerre, ce qui est une façon glorieuse de mourir.

Elle s'éteint, par suite des conditions nouvelles — des conditions américaines — de la vie théâtrale dans tous les pays. En un temps où, dans le monde entier, le jugement libre est remplacé par la réclame payée, où l'art est commercialisé, où le théâtre n'est plus qu'une industrie, où le premier venu, sans aucune préparation peut s'improviser directeur, où la démolition de

certaines barrières de protection permettent à n'importe qui de faire jouer n'importe quoi et n'importe où, où le nombre des professionnels diminue et celui des amateurs ne cesse d'augmenter, comment voudriez-vous qu'une véritable critique pût continuer à vivre?

On ne cultive pas les fleurs, fussent-elles de réthorique, dans une pièce sans air, sans chaleur et sans lumière.

Il est bien loin le temps où l'on attendait impatiemment sous la plume d'un Catulle Mendès, d'un Faguet, voire d'un Sarcey, le compte-rendu de la dernière pièce jouée, où les journaux accordaient à cet article les honneurs de la première page, le plus gros titre, les plus gros caractères, la plus grosse place et où l'on s'intéressait souvent plus au compte-rendu qu'à la pièce.

Tout cela n'existe à peu près plus aujourd'hui. *Le Temps* lui-

même, renonçant à une vieille tradition a repoussé son feuilleton du dimanche de la première page à la troisième.

Je me rappelle l'époque où l'on polémiquait, où l'on faisait des procès de théâtre à journal et d'auteur à critique, parce qu'un compte-rendu avait paru le lendemain de la répétition générale et que le directeur, redoutait qu'une analyse anticipée ne vint compromettre la recette du lendemain. Ils paraissent maintenant, ces comptes-rendus — quand ils paraissent — avec huit jours de retard. A quelques exceptions près, ils son relégués dans un coin du journal, ils sont réduits, rétrécis, rabougris, diminués, amputés et imprimés en caractères minuscules. Il faut une loupe pour les découvrir et un microscope pour les lire. Quand ils ne sont pas anonymes, ils sont signés par n'importe qui. En comptant sur mes doigts, je ne trouve pas dans

la presse parisienne et pour cent journaux plus de dix critiques qui soient véritablement des critiques.

C'est une espèce qui disparaît comme les épingles à cheveux, les porte-or, les fixe-moustaches et les bottines à élastique. L'organe a tué la fonction. Arquillère me disait après la sévère conférence d'Alfred Kerr : «Quel critique français serait capable de brosser un pareil tableau?» J'en vois bien quelques-uns — Brisson, Franc-Nohain, Bidou, Dubech Géo, Maurice Rostand, Keim, Strowski, Pioch, autrefois Léon Blum ou Banville; mais je ne suis pas du tout certain qu'ils y consentiraient.

Parmi toutes les maladies qui ont frappé la critique la plus grave, la plus dangereuse, c'est la camaraderie. Les relations entre auteurs et critiques sont fréquentes, leurs occasions de se rencontrer sont nombreuses. Ils vivent de la même vie,

dans le même milieu, avec les mêmes relations et les mêmes habitudes. Tout cela rend bien difficile l'accomplissement de leur métier. Comment se montrer sévère — ce qui veut dire bien souvent se montrer équitable — envers un confrère que l'on voit tous les jours, avec lequel on déjeune ou l'on soupe, dont la vie est mêlée à la vôtre, dont on connaît la femme ou les enfants, qui vous reçoit, que l'on reçoit, dont on sait parfois toutes les difficultés d'existence, qui vous a peut-être fait la confidence des espoirs matériels qu'il fondait sur son œuvre, comment ne pas être indulgent, comment ne pas être bienveillant; comment ne pas être injuste?

Si regrettables qu'en puisse être le résultat et les conséquences, du moins cette attitude révèle-t-elle un cœur charitable. Il est vrai que la charité n'est pas la principale vertu qu'on exige d'un critique!

Mais, me direz-vous, cette camaraderie a toujours existé et il y avait cependant autrefois de véritables critiques.

Sans doute!...

Mais, c'est d'abord que ces hommes avaient peut-être de leurs fonctions, de leur mission une idée plus haute que certains de leurs successeurs, aussi que le public était moins veule, que l'art dramatique était supérieur, que le théâtre occupait une place plus considérable, que le cinéma n'existait pas, que le music-hall ne comptait guère et sourtout que la publicité ne sévissait pas.

En matière de critique, la camaraderie c'est la peste; la publicité c'est le choléra!

A une époque où les conditions d'édition d'un journal sont de plus en plus difficiles, où les prix du papier et de l'impression coûtent six fois plus cher qu'avant la guerre, où tout a augmenté dans les mêmes pro-

portions, à l'exception des appointements des journalistes, comment les entrepreneurs de journaux ne trouveraient-ils pas avantageux de publier des communiqués ou d'afficher des clichés à 40 fr. la ligne?

Le théâtre étant devenu une industrie, un directeur n'est plus autre chose qu'un commerçant. On attend de lui qu'il offre sa pièce au public par les mêmes moyens et avec les mêmes procédés, que le parfumeur vend ses savons et le restaurateur ses déjeuners.

Pourquoi faire au théâtre dans la cité moderne une place particulière? Commes les autres commerces, qu'il paie sa réclame.

Vous voyez les conséquences de cet état de chose. Au pied de la colonne des clichés-publicité, que découvrirait le pauvre petit compte-rendu indépendant?

«Le cèdre ne voit pas une rose a sa base...»

Sous les qualificatifs excessifs, sous les épithètes telles que sublime, admirable, triomphal, incomparable, colossal, sous les superlatifs qui ne sont hélas que des super-relatifs, qui donc s'intéresse encore à la pauvre petite critique sincère? On ne déguste pas un vieux vin quand on à la bouche remplie d'alcool, on n'écoute pas un solo de violoncelle au milieu du jazz-band, on n'entend pas la chanson du grillon lorsque les chiens aboient.

Ajoutons que cet état de choses fort lucratif pour les journaux, n'est pas non plus préjudiciable aux directeurs de théâtre. Quand une pièce est mauvaise, on la soutient, on la lance comme un produit pharmaceutique ou une marque d'automobile. Et, comme le public ne résiste jamais à une réclame bien faite, beaucoup de directeurs, et même beaucoup d'auteurs en arrivent à considérer le critique comme un impor-

tun, comme un indiscret, comme un gêneur, bientôt comme un indésirable. On ne l'invite que plusieurs jours après que la pièce a passé, on le relègue aux mauvaises places, et on lui interdit rigoureusement l'entrée du théâtre si son article ne satisfait pas. Le directeur du journal, de peur de perdre un client, ne défend pas toujours son collaborateur. Alors celui-ci se décourage et se dit: «A quoi bon me faire des ennemis, puisque nul ne m'en saura gré, pas même le public.»

Et dans l'article suivant, il adoucit le blâme, accentue l'éloge, atténue le relief et peint en grisaille. Plus rien d'éclatant, de violent, des tons neutres...

Tout le monde est content : L'administrateur du journal sourit, le directeur du théâtre et l'auteur sont reconnaissants. Encouragé, la fois suivante, le critique sera plus gentil encore. Le pli, le mauvais pli est

pris et tout le monde y gagne — excepté l'art dramatique.

Une autre cause de cette déchéance, et celle-là n'est hélas pas particulière au théâtre, c'est la confusion des pouvoirs et des attributions. Autrefois, il y avait des auteurs, des acteurs, des directeurs, des commanditaires et des critiques. Aujourd'hui, il y a des auteurs-directeurs, des directeurs-auteurs, des acteurs-auteurs, des commanditaires-auteurs et des critiques-auteurs.

Qui n'est pas auteur dramatique? Qui n'a pas une pièce achevée dans son tiroir? A considérer l'amoncellement des manuscrits — n'est-ce pas Gémier? — on se demande vraiment si la France ne compte que 40 millions d'habitants. Et le plus comique c'est que les directeurs ont — nous disent-ils — toutes les peines du monde à trouver de bonnes pièces.

Un directeur-auteur, ne saurait tolérer un mauvais compte-rendu. Ce n'est pas seulement lui nuire dans sa carrière, c'est le frapper dans ses intérêts. Autrefois, lorsque dans un théâtre la pièce ne réussissait pas, l'auteur disait : «c'est la faute du directeur». Le directeur disait : «C'est la faute de l'auteur», et l'acteur disait : «C'est la faute de l'un et de l'autre». En dépit du mauvais article et des mauvaises recettes consécutives, l'auteur touchait ses droits, l'acteur touchait son cachet et le directeur payait les deux, ce à quoi il était accoutumé, car il vivait dans un temps où il n'était pas d'usage qu'un directeur s'enrichit, mais se ruinât dans l'exercice de sa profession.

Mais aujourd'hui, où un bail de théâtre se chiffre a des prix astronomiques, où les directeurs, presque tous millionnaires, sont les personnages les plus importants, les plus

flattés, les plus cajolés, les plus décorés de la cité, comment voudriez-vous qu'ils puissent supporter la moindre sévérité d'un pauvre petit critique, qui arrive en métro ou en autobus et qui, par économie, garde son manteau et n'achète pas le programme.

Quel est ce manant qui se permet de montrer de l'indépendance et qui ose discuter le talent d'un directeur qui a payé son théâtre trois millions et qui a daigné signer une pièce qu'il n'a pas toujours écrite et qu'il n'a même pas toujours lue...

L'auteur-directeur est, lui, un auteur qui, sentant qu'il va commencer à éprouver quelque difficulté à se faire jouer, ou qui, craignant de n'être pas représenté dans les conditions qui lui conviennent, ou estimant qu'il pourrait faire plus de bénéfice en exploitant lui-même son œuvre, prend un théâtre pour n'y monter que ses propres ouvra-

ges en affirmant bien entendu qu'il n'y veut accueillir que ceux de ses confrères...

Celui-là, pauvre critique, garde-toi bien de t'attaquer à lui. Ce nouveau commerçant est redoutable et sans pitié. Sa pièce, fut-elle détestable, il te défendra de le dire, et si tu l'oses, non seulement il ne t'admettra plus chez lui, mais encore il t'insultera dans les journaux qu'il subventionne, plaindra à ton directeur et lui supprimera toute publicité jusqu'au jour où tu seras, soit revenu à de meilleurs sentiments... soit définitivement parti... Après quoi il commencera à coups de réclame, d'affiches, de communiqués, de clichés et de bluff à soutenir sa pièce. Il le jouera cent fois, deux cents fois, trois cents fois; il la jouera aussi longtemps qu'il voudra, ne pouvant se décider à la remplacer. Il sera comme ces vieux beaux qui, ne voulant pas reconnaître leur âge,

continuent à se teindre et à se maquiller, portent des corsets, racontent leurs bonnes fortunes et affichent des maîtresses de plus en plus jeunes. A force de maintenir sa pièce, il finira par l'imposer. Un jour, le public se dira en voyant que du haut des colonnes Morris 300 représentations le contemplent: «Quel imbécile que ce critique qui osait affirmer dans son stupide compte-rendu que cette pièce ne valait rien?... Elle en est à sa 300e representation... dire que je ne l'ai pas encore vue! je vais me dépêcher d'aller louer ma place!...»

Et quand l'auteur ne se contente pas d'être directeur, mais qu'ils est de plus acteur ou metteur en scène, je vous laisse imaginer à quoi peut bien aboutir une pareille combinaison!...

Vous me direz : «Mais Shakespeare, mais Molière étaient aussi directeurs, auteurs et acteurs!»

Sans doute, mais ils étaient d'abord Shakespeare, et d'abord Molière. Et d'ailleurs si leurs œuvres sont éternelles, je ne sache pas que de leur temps la critique dramatique ait été particulièrement florissante.

Un autre responsable de cette décadence, c'est le critique lui-même. Presque tous les critiques aujourd'hui sont auteurs. Comment voulez-vous qu'ils se montrent sévères? Leur est-il possible d'aller dire du mal d'un théâtre dans lequel ils vont être incessamment représentés, de l'auteur qui les précède ou qui les suit, des acteurs qui vont les interpréter, du metteur en scène qui montera leur pièce? Il faudrait pour cela une grandeur d'âme dont les hommes d'aujoud'hui et dans les temps que nous vivons sont de moins en moins capables.

Il y a enfin l'Académie.

Tout le monde aujourd'hui est ou sera candidat à l'Académie. Il est

de bon ton pour tous ceux qui tiennent une plume (et même un plumeau), de penser à l'Académie. Il y a là-bas, sur les quais, une vielle dame en vert dont, malgré son grand âge, les appas sont, nous dit-on, demeurés irrésistibles. Depuis Sainte-Beuve, Taine, Lemaître, Faguet le critique a toujours occupé une place importante sous la coupole. Mais pour y pénétrer, il faut être élu et, parmi les électeurs, se trouvent bon nombre d'auteurs dramatiques. Il est donc nécessaire de gagner ces hommes importants, et pour cela est-il un meilleur moyen que celui de les flatter. Il est d'ailleurs à remarquer que dès qu'un critique dramatique, à la suite d'une série de feuilletons laudatifs, est enfin reçu à l'Académie, il renonce presque toujours et aussitôt à porsuivre son métier de critique. J'ai idée qu'à force de secouer l'encensoir, il a dû se casser le bras.

Le critique-type, le critique idéal, le critique qui voudrait exercer d'une façon parfaite sa mission devrait donc être riche, posséder un journal à lui, ne pas écrire de pièces, n'avoir dans le monde dramatique aucun ami, ne courtiser aucune actrice. Il devrait même, afin d'être complètement ignoré, ne jamais aller au théâtre, ce qui, convenez-en, rendrait sa tâche un peu difficile! Un jour peut-être, qui sait? où il lui sera permis d'exercer chez lui, par T. S. F. ou par télévision, son redoutable sacerdoce. Gloire au critique inconnu, si inconnu qu'il le sera même de ses lecteurs!

Voilà rapidement exposées quelques-unes des raisons qui finiront par causer le trépas de la critique. Car je crains fort que dans l'état de faiblesse où elle git actuellement, es se sentant chaque jour plus attaquée, plus menacée, et, ce qui est plus grave, plus négligée, elle ne réussisse jamais à se rétablir.

L'art dramatique se vulgarisant, la critique s'abaissant, les grands critiques disparaissent peu à peu. J'ai cité tout à l'heure les derniers qui nous restent. Cela vient aussi de ce que nous avons moins de poètes. J'ai toujours pensé, en effet, que les meilleurs critiques dramatiques étaient les poètes. Vatès : poètes, prophètes... Ceux-ci possèdent, en effet, une sensibilité, une subtilité, une compréhension, une divination particulières, et cela est si vrai que certaines *Satires* de Boileau ou les *Choses vues* de Victor Hugo sont des chefs-d'œuvre de critique, et que les modèles du genre, au XIX^e^ siècle, sont les feuilletons d'un Théophile Gautier, d'un Baudelaire, d'un Banville ou d'un Catulle Mendès. Celui-là fut notre dernier grand critique. Ardent et subtil, passionné et clairvoyant, généreux et juste, il se battit pour Wagner, qu'il imposa en France, como il se battit trente

ans plus tard pour Debussy. Il découvrit et révéla Courteline, Rostand, Bataille et ving autres. Est-il un seul écrivain, un seul artiste de notre génération qui ne lui doive de la gratitude? Par son prestige, son autorité et son exemple, il arrêta un instant la chute inévitable du théâtre, il sut le retenir, l'empêcher de s'abaisser et de s'avilir. Qu'est devenu l'art dramatique depuis que cette étreinte s'est desserrée? Catulle Mendès manque au théâtre comme Jaurès manque au Parlement.

La critique meurt enfin de l'exagération, de l'espèce d'inflation verbale qui enlèvent aux mots et aux plus justes éloges tout leur sens et toute leur valeur. Je le disais tout a l'heure. Jamais on n'a autant galvaudé les termes sublime, incomparable, merveilleux, génial, etc., etc... Et ils deviennent déjà insuffisants. Il faut dire plus, il

faut trouver mieux! Je pense toujours à cet auteur qu'un de ses amis abordait par ce compliment : «Votre œuvre est admirable» et qui répondit, furieux : «Admirable? Pourquoi cette restriction?

Quand reviendront à la mode ces vieux mots du français moyen tals que : joli, agréable, aimable, amusant, et quand — ainsi que le demandait Capus — pourra-t-on dire à un auteur que sa pièce est charmante sans risquer de se brouiller avec lui?

Si la critique doit disparaître, c'est le théâtre qui en sera le plus terriblement frappé. La critique est aussi indispensable à l'œuvre que la pluie et le soleil le sont à la terre. Même quand la pluie a séché, même quand le soleil a disparu, la terre n'en reste pas moins fécondée.

Lorsque l'auteur a terminé sa pièce, il ne la voit plus. Il lui est presque aussi difficile de la retou-

cher qu'il serait difficile à une poule de modifier l'œuf qu'elle vient de pondre. C'est le critique, avec son regard pénétrant, qui l'éclaire. Et cela est si vrai que bien des auteurs, alors même qu'une critique les a fortement irrités, finissent par en tenir compte, soit pour la reprise de leur pièce, soit pour son édition.

Et puis, de même que le marbre survit à la cité, certains critiques survivent à l'œuvre à laquelle elles sont consacrées et qu'elles ont en vérité consacrées. Combien de pièces de théâtre ne demeurent qu'à cause des feuilletons qu'elles ont inspirés!

Un critique est un moraliste et le niveau du théâtre baisse quand baisse celui de la critique. La critique n'est pas seulement bienfaisante dans son esprit, elle est souvent utile dans ses résultats. Que de pièces ont été lancées par de bons comptes rendus! Les maladroits

auteurs qui rêvent de supprimer la critique et de la remplacer par la publicité ne comprennent-ils pas qu'ils vont en même temps tuer la poule aux œufs d'or?

J'ai toujours rêvé d'un journal qui ne serait qu'un journal de critique et de commentaires, où, dans tous les domaines et sur tous les sujets et dans tous les pays, les fait artistiques, littéraires ou politiques seraient examinés objectivement, où le critique devrait faire abstraction de ses préférences, de ses tendances, voire de ses opinions, ne jugerait pas les œuvres suivant son tempérament propre, mais en se substituant à l'auteur, en s'identifiant à lui, en se demandant ce qu'il a voulu faire et en étudiant la façon dont il l'a fait. Dans ce journal, le critique devrait accepter par avance tous les points de départ présentés par l'auteur. Tout est possible, en effet, et le vrai peut quelquefois

n'être pas vraisemblable... On n'a pas plus le droit de chicaner un auteur sur son postulat, qu'un peintre sur le choix de son modèle. Ce qui doit compter seulement, c'est la développement logique de l'action, la vérité des caractères, l'humanité des personnages, la forme, la fantaisie, l'invention et, pour tout résumer: le talent.

Dans ce même journal, j'aimerais que l'on considérât les grandes tendances, les grandes directives, les grands mouvements du théâtre qui sont toujours les mêmes partout, et, en même temps, par-delà les frontières et se répandent comme une épidémie, à la fois dans tous les pays.

C'est par cette vaste synthèse qu'on arrivera à fixer les traits fugitifs du visage dramatique d'une époque, et c'est là le rôle, et c'est là le devoir, et ce doit être l'un des buts de la Société Universelle du Théâtre.

Capter ces grands courants et utiliser leur puissance motrice, dynamique et, si j'ose dire, calorique.

Vous me pardonnerez maintenant de ne pas vous entretenir du droit de la critique. Cela relève de la section de jurisprudence.

Pour moi, le critique a tous les droits et doit jouir de toutes les libertés, à condition que ces droits et ces libertés ne lèsent personne et soient utiles à tous. Il y a cependant un droit que je me permets de revendiquer pour le critique: c'est le droit de vivre et, ce droit-là, vous reconnaîtrez qu'il a de plus en plus de peine à l'exercer!

LA CRÍTICA EN ESPAÑA

POR

E. DÍEZ CANEDO

Crítico de *El Sol*, de Madrid)

PERMITID a un crítico español, que ya no es joven ni en el oficio ni por la edad, de ofreceros, en pocas palabras, una ojeada sobre la cuestión de la crítica que suscitó M. Pierre Mortier aquí mismo, en su conferencia.

Nos expuso, con mucha maestría, la situación actual de la crítica dramática francesa. Su cuadro, como recordaréis muy bien, constaba de dos partes : una, de tintas extremadamente obscuras; otra, más abierta a la esperanza. Nos ha presentado, primero, la crítica moribunda, y hasta creo que le ha deseado la muerte. Pero, mientras desarrollaba su labor, nos

ha dado una crítica de primer orden. Es ella, en prosa, una sátira a la manera de las de Boileau, que podría ser titulada, más que «la muerte de la crítica», «los estorbos de la crítica», ya que, ciertamente, la crítica no es un oficio muy cómodo. Por otra parte, ninguna profesión lo es, ya que todas encierran su parte de servidumbre, como también su parte de grandeza.

Me aparto, pero, de la cuestión, ya que no aspiro a deciros algunas generalidades en las que me encontraría de acuerdo muchas veces con M. Pierre Mortier, sino que deseo exponeros brevemente, lo repito, la situación de España en este asunto.

La crítica no es, en España, muerta, ni tan sólo moribunda. Muy al contrario, a semejanza de los muertos de que se habla en «Le Menteur», se encuentra en un estado bastante satisfactorio. En lo que respecta al Teatro, no existe sola-

mente la crítica de obras dramáticas hecha al día siguiente de la primera representación por los críticos titulares de los distintos periódicos — urgencia ésta ciertamente muy embarazosa —, sino que hay, también, la crítica de las críticas.

Aparecen periódicamente en los diarios artículos donde se echa de menos a los críticos desaparecidos, para hablar mal de los críticos que están en vida. La costumbre de mal hablar de los críticos está muy extendida, y, en esto, España no tiene nada que envidiar a los otros países. Sólo que todo esto contribuye a crear una atmósfera en la que es siempre muy escuchada la voz del crítico. En nuestro país, la falta de independencia, el exceso de camaradería, señalados por M. Pierre Mortier en su conferencia, no son la cuestión más grave. Cierto que existe una parcialidad, una camaradería observable, a veces, en la

crítica, pero basta que se pongan de manifiesto para que la crítica resulte perjudicada en ella y más aún el crédito del crítico. El público sabe siempre dónde ha de hallar una opinión sincera y una crítica independiente; sabe hallarla hasta si el periódico no es de primera importancia, hasta en el caso en que no aparece en la primera plana.

Generalmente, se concede a la crítica plena libertad. Mi experiencia personal me permite asegurarros que nunca ha encontrado obstáculos por parte del director ni por parte de nadie la libre expresión de un juicio, por severo que fuere. La crítica debe defenderse tan sólo contra ella misma : contra su propia benevolencia, contra su propia severidad, sobre todo.

Resulta muy fácil ser severo; mucho más fácil que ser justo. He conocido a críticos que estaban prisioneros de su propia reputación

de severidad. Si se me permite hablar de mí mismo, diré que soy reputado más bien como crítico exigente, cuando, en realidad, no exijo otra cosa del autor que cumpla lo que él mismo se ha propuesto cumplir, siempre que ello sea algo noble, elevado o entretenido.

No creo que la imagen del crítico sea, tal como nos es dada por los descontentos, la de un hombre áspero, cuya acción resulta, si se quiere, hasta bienhechora. Creo, muy al contrario, que debe ser un hombre de buena compañía, y estoy convencido que en España puede seguir siéndolo sin dejar de tener la abnegación exigida a su profesión.

No es la crítica una señora muy exigente en cuanto a la fidelidad, ya que más bien la enriquecen las infidelidades. El que es poeta se siente impulsado, hasta cierto punto, a animar la crítica de las obras con un aliento de poesía. ¿Y qué nue-

vos puntos de vista no aporta un autor dramático ejerciendo la crítica?

No he escrito nunca una obra dramática, pero estoy convencido, en cambio, que no rechazaría la idea de escribirla si me fuera sugerida en el espíritu. No estoy de acuerdo con aquellos que anatematizan a los críticos que escriben obras para el teatro, y no es sin asombro que escuché ayer al Dr. Alfred Kerr cuando decía que, en Alemania, un crítico que se vuelva autor es eliminado de la asociación de críticos.

Nos inclinamos demasiado fácilmente a atribuir intenciones reprobables a todo el mundo. Un crítico que escriba una obra dramática no tendrá que claudicar, necesariamente, en la práctica de su profesión, en sus propósitos de verdad y de justicia, para poder ver su obra representada.

Podrá continuar siendo lo que

era antes, y si corre el riesgo de no ver su obra representada, en tal caso, peor para él.

Estoy convencido de que un crítico puede escribir obras, puede hacerlas representar y puede, no obstante, seguir siendo crítico, con someterse a una única condición: que sea fiel a la verdad, es decir, a la sinceridad del propio juicio.

Tampoco debe el crítico condenarse a un aislamiento, a ser un hombre sin amigos. Puede y debe ser el amigo de los autores cuyas obras está llamado a criticar, sin olvidar, pero, nunca, que para ser amigo no es preciso ser adulador, y que no hay que renunciar nunca a nada. En mi calidad de español soy, sin duda, un poco oriental, es decir, un poco fatalista. He tenido polémicas, discusiones y desavenencias con distintas personas, pero estoy convencido que no he perdido a un solo amigo. Aquellos

que se apartaron de mí, es que no eran amigos y sí personas que me juzgaban incapaz de franqueza y honradez o bien algo más inaudito: incapaz de errar.

Volviendo a lo esencial, afirmo que en España el ejercicio de la profesión de crítico es absolutamente compatible con el culto a la verdad.

Bien es verdad que ella es una diosa, a la cual no estamos siempre muy seguros de conocer, pero basta, para honrarla, que no abandonemos nunca su busca.

M. Pierre Mortier, al hacer el proceso de la crítica actual, decía, si lo he comprendido bien, que no veía en su país más allá de una docena de críticos capaces de dar una visión de conjunto sincera y precisa. Pues bien : esto basta de sobras. El Dios de Israel habría perdonado a las ciudades malditas con encontrar sólo una docena de justos.

Hasta admitiendo los tétricos colores del cuadro que nos ha hecho Mr. Mortier, hay que creer que la crítica no ha muerto en ninguna parte, que no va a morir, que no puede morir.

LE THÉÂTRE FRANÇAIS

POR

HENRI CLERC

(Vicepresidente de la Unión Francesa
de la S. U. del T.)

Je serai extrêmement bref. D'ailleures, la conférence de Pierre Mortier est un préambule aussi mauvais que possible à la mienne: D'abord parce qu'il a été extrêmement spirituel et, si ça ne m'étonne pas de sa part, ça rend ma tâche plus difficile; ensuite parce que dans ce Congrès dit international, et effectivement international par l'état civil de ceux qui y participent, on a un peu l'impression que c'est un peu un Congrès Français... Tout le monde ici parle notre langue et paraît la posséder très bien. J'ai un peu l'impression, en faisant un exposé très sommaire de la situation du Théâtre en France, de

parler de quelque chose que vous connaissez tous — et peut-être mieux que moi!

Je m'etais donc promis de ne rien dire, et j'avais demandé que mon nom fût rayé du programme, mais la conférence de M. Kerr, il y a quelques jours, a suscité chez moi l'idée d'établir, très rapidement, une comparaison entre la tendance actuelle du Théâtre en France et ce qui a été signalé par M. Kerr, pour l'Allemagne.

Je viens de constater l'ailleurs, par l'intervention de M. Kerr, que le même parallèle pourrait être très utilement fait, je crois, pour le Congrès, entre la situation de la Critique en France et dans les autres pays. Et, bien que ce genre de discours ait quelque chose d'un peu académique, je crois qu'il n'est pas complètement inutile de le faire. Si donc les Congrès ont lieu dans d'autres pays les années suivantes,

je crois qu'il serait très utile que l'une des questions à l'ordre du jour soit précisément : «Situation comparée de la critique dans les différents pays.» C'est de première importance, et je crois que ça pourrait être utile à étudier, autant pour être renseigné sur la situation de la critique dans les différents pays que pour avoir un argument très fort pour répondre soit aux Directeurs de Théâtres, soit aux journaux qui déclarent que, dans l'état actuel des choses, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Ceci dit, je me trouve extrêmement gêné pour aborder le sujet dont je dois nous parler. Parce que maintenant que Pierre Mortier a demandé l'independance totale du critique, je ne peux pas me risquer à faire de la critique sans paraître alors, vraiment, un de ces écrivains à l'eau de rose dont il parlait tout d'abord. Et j'avoue d'autre part,

qu'un écrivain dramatique français parlant à l'étranger de ses confrères, commettrait un acte d'une discourtoisie inouïe s'il se livrait à leur égard à des attaques.

Je crois qu'aucun de vous à ma place ne voudrait le faire, et je déplore, en la circonstance, qu'il me soit donné, à moi, de faire cet exposé sommaire de la situation du théâtre français, parce que je ne pourrai pas y apporter autant d'indépendance, autant même de largeur de vue que l'a fait Kerr. Je serais même extrémement heureux s'il m'était possible, dans ma propre langue, d'y apporter autant d'esprit et de finesse qu'Alfred Kerr l'a fait dans une langue qui n'était pas la sienne.

En France, à l'heure actuelle, pour rester dans le mouvement dramatique tel qu'il s'exerce depuis quelques années, on peut dire qu'il y a deux tendances.

Ces deux tendances ne permettent ni l'une ni l'autre de faire l'observation qui est à l'origine de la critique de M. Kerr et si le faisais ici je m'exposerais à des foudres terribles.

M. Kerr n'a pas craint, avec sa belle indépendance d'écrivain journaliste et non d'écrivain théâtral, d'écrire cette phrase : «Nos régisseurs valent mieux que nos auteurs...»

Kerr est Kerr. — Aujourd'hui, si je proférais ici une phrase semblable, je me mettrais évidemment dans une situation très difficile. Aussi ne la profèrerai-je pas.

En France, il y a donc deux tendances assez précises : L'une, à laquelle appartiennent les plus notoires des jeunes, s'éloigne du réalisme, en ce qu'il apparait extérieur, comme cela s'est fait pendant un certain temps, et se dirige soit les uns vers la fantaisie purement poétique, comme le font par exemple

Marchel Achard, Alexandre Arnould Jean Victor Perrin...

D'autres s'éloignent également d'un realisme extérieur, mais vont vers un autre réalisme plus profond, vers ce qu'on a appelé le subconscient, vont en somme vers l'examen d'un autre réalisme plus juste et en tout cas certainement plus profond que le précédent.

A cette école apparteinnent à peu près tous les écrivains dramatiques français de la géneration nouvelle qui paraît avoir pour chef incontesté notre grand ami, que je regrette de ne pas voir ici, mais qui est avec nous de cœur, car il a été un des créateurs de la S. U. D. T., notre grand ami Lenormand.

Lenormand a évidemment comme disciples plus ou moins lointains dans la forme, mais disciples de cette idée d'aller le plus loin possible dans l'étude profonde de l'âme humaine, des hommes comme Mar-

cel Vitrac Jean-Jacques Bernard, Gandillot, André Paul, Antoine... toute cette catégorie d'écrivains, comme je l'ai dit, s'éloigne en apparance de ce réalisme un peu lourd d'autrefois et va vers l'étude du cœur humain dans ses sources les plus profondes.

Là, je crois, sur certains points, il m'a semblé reconnaître une analogie de tendances avec certains faits constatés par M. Kerr dans sa conférence.

Je dois dire d'ailleurs, que ceux des auteurs dramatiques de la génération antérieure qui se maintiennent, s'efforcent de se maintenir dans ce courant dramatique actuel. Ceux la, qui sont les aînés, vont dans le sens de cette tendance que j'indiquais pour les écrivains qui marchent dans le sillage de Lenormand. Je citerai notamment un écrivain très connu ici dans une œuvre à laquelle a collaboré notre

ami Jacques Théry, une des plus remarquables, «Le Dompteur», je veux parler d'Alfred Savoir.

Alfred Savoir s'est, évidemment, dans le Dompteur et dans l'état actuel du Théâtre et dans l'état actuel de notre production et son action, assimilé aux auteurs de la génération actuelle dont je viens de parler.

Derrière cette équipe extrémement brillante, une autre surgit à l'heure actuelle, composée pour le moment de très peu d'individus et pour laquelle il serait injuste de dire que la faveur du public ne lui est pas absolument accordée.

Nous assistons, en France, depuis deux ou trois ans, et c'est particulièrement sensible cette année ci, à une véritable résurrection de la Comédie de mœurs. Comédies de mœurs qui gardent par certains points l'aspect traditionnel qu'avaient autrefois les comédies de

mœurs du XIX siècle, mais dont elles diffèrent tout de même; et l'échantillon le plus marquant de ces comédies de mœurs se trouve dans les deux grands succès mondiaux que nous avec tous connus: le succès de Pagnol avec Topaze et Marius qui sont de véritables comédies de mœurs, auxquelles je rapporterai également le succès de Volpone qui, bien que datant de Ben Jonson et réadapté par Stefan Zweig d'abord et Jules Romains ensuite, est à mon avis une véritable comédie de mœurs. Et, si j'en juge par les conversations des spectateurs pendant et après la représentation, c'est le côté comédie de mœurs de Volpone qui en fait son succès.

Enfin, il y a le célèbre, justement célèbre «Docteur Knock» de Jules Romains, qui, lui aussi, est une comédie de mœurs très caractérisée.

Donc, à l'encontre de ce qui existait dans les années qui ont suivi immédiatement la guerre, la faveur du grand public va soit à une élite de jeunes écrivains dont je vous ai donné tout à l'heure quelques exemples, et indiqué certaines tendences, soit à une élite aussi d'autres écrivains qui font un théâtre qui, en somme, s'éloigne beaucoup du «théâtre à l'eau de rose» qui plaisait avant, et s'éloigne également du théâtre à simples péripéties dramatiques qui, pendant quelque temps, a régenté la scène française.

Mais nous n'avons jamais vu chez nous, je le crois tout au moins, cette catégorie d'écrivains pour lesquels le scabreux seul était intéressant.

Nous avons eu des écrivains abordant des sujets extrémement risqués, je citerai notamment monsieur Boutet abordant dans la Prisonnière le sujet que vous savez,

mais il l'a fait avec infinement de tact, masquant pour ainsi dire le sujet traité.

Nous n'avons pas eu sur la scène française — je ne parle, là, bien entendu, que des pièces que connaît la Critique, des pièces qui paraissent sur les théâtres classés de Paris, je ne parle pas des productions plus ou moins louches qui peuvent circuler en province ou dans la périphérie —, je m'appuie seulement sur les pièces que connaît la critique, dans ces pièces là, jamais nous n'avons eu cette espèce de frénésie à la scène, cette exhibition de passions qui a sévi évidemment à un moment donné et teté un certain malaise sur le théâtre allemand, et que M. Kerr stigmatisait avec infiniment de verve.

On ne peut pas dire non plus chez nous que l'amour passe pour une affaire hygiénique dans les préoccupations de nos auteurs...

Non, car il y a ceci de particulier qui paraît peut-être encore différent entre le tempérament du français auteur el de l'allemand auteur: Même quand un auteur français commence une pièce sur un ton extrêmement sceptique, sur un ton rosse, sur un ton même cynique, où on personnage principal affirme le dédain des femmes, le dédain de l'amour, il est extrêmement étonnant si, à mesure que la pièce marche, la psychologie du personnage n'évoulue pas et n'aboutit pas, en définitive, à cette concession qui, dans l'esprit de tous les auteurs français, est faite à l'intransigeance de l'amour.

Il est extrémement rare en France qu'un écrivain s'évade des préoccupations amoureuses. On ne peut pas dire chez dous que l'étude de la foule, comme disait également Alfred Kerr, dépasse et prime l'étude de l'individu.

Ce que je reprocherai peut-être collectivement à mes Confrères, c'est, dans un siècle spécialement tourmenté, en face du spectable prodigieux que nous donne une construction nouvelle du monde, de rester peut-être trop insensibles aux magnifiques et innombrables transformations qui se passent sous leurs yeux et de continuer trop à s'observer eux-mêmes et leur entourage immédiat.

En ce domaine, je crois qu'à l'heure actuelle les écrivains dramatiques français gagneraient à élargir la source de leur inspiration et à suivre sur ce point la catégorie des écrivains allemands dont a parlé avant-hier M. Kerr lorsqu'il a dit qu'à une époque très rapprochée, en Allemagne, les pièces à sujets collectifs étaient les seules qui intéressaient le public, et qu'il y avait un fort courant contre les pièces amusantes, presque une pré-

vention du public contre les pièces amusantes. On demandait la pièce didactique, à l'opposé de ce qui se passe en France.

En France, à moins d'être un véritable chef d'œuvre, la pièce didactique est à peu près destinée à un insuccès total.

Kerr a ajouté encore — et je le remercie de m'avoir ainsi fourni les points sur lesquels peut s'exercer avec une certaine clarté la comparaison entre les deux pays —, il a ajouté ceci : «Une opinion politique on une conception du monde est la condition qu'une pièce pour être estimée chez nous.»

Heureux pays! Je regrette que pareille constatation ne puisse être faite chez nous!, car je suis absolument persuadé que nous y gagnerions singulièrement en intérêt. Au moment où le théâtre est si fortement menacé par toute espèce d'autres spectacles, je crois que ce

qui peut seul le sauver, c'est de lui donner une signification de plus en plus grande. Nous avons en France, heureusement, certaines qualités qui nous permettent dedonner à la pièce didactique une tournure de récréation. Malgré tout, certains écrivains français ont admirablement réussi dans ce genre de prouesses.

Je crois que si quelques écrivains français avaient la notion des grands changements qui se produisent devant nous, comme je le disais tout à l'heure, notre production y gagnerait beaucoup.

Nous ne trouvons pour des pièces pareilles, avant la guerre, en France, que de rares écrivains qui ont eu cette préoccupation de travailler dans une ambiance politique, même pas : de développer une thèse politique. Je vois Richard Bloch avec «Le dernier Empereur», Jean Giraudoux avec «Siegfried», Paul Renard avec «Maître de son

cœur». Je ne vois que ces trois pièces qui aient eu un succès marquant dans les dernières années et qui dénotaient de la part des auteurs autre chose que des préoccupations purement psychologique, purement sentimentales où purement passionnelles.

En ce qui me concerne, je regrette cet état de choses, car j'estime que nous sommes en présence d'une génération d'auteurs dramatiques français extrêmement brillante. Et je ne parle pas seulement des jeunes, je pense aussi à ceux dont la situation était déjà acquise avant la guerre, et dont un assez grand nombre se maintient à l'heure actuelle, peut-être avec moins de supériorité qu'avant, mais encore debout. même avec quelque succès qui leur assure une place très honorable dans la production récente.

Le Théâtre, a dit M. Kerr, reproduit, en Allemagne, l'image d'un monde égaré.

Cette parole qu'il a pronnoncée, lui, en se plaçant strictement au point de vue littéraire, je serais tenté, moi, de la prononcer en cherchant, dans la deuxième partie de cet exposé, à faire devant vos yeux un tableau très rapide de ce qu'est pour nous ce monde économique égaré dans lequel le théâtre se débat au milieu de difficultés enextricable qui, si on ne se préoccupe pas de les résoudre, finiront par tuer le théâtre que nous aimons et desirons développer.

Nous assistons à Paris, et je crois dans la plupart des capitales, à un phénomène d'ordre matériel qui est extrêmement grave, même dans ses conséquences intellectuelles : disparition des grandes scènes. A Paris, le vaudeville a disparu, plusieurs grands théâtres dont la Porte St-Martin sont menacés de disparition...

La Société des Auteurs Français

s'est émue de cette situation et a cherché à y parer. Malheureusement, nous sommes en présence d'un phénomène contre lequel il n'y a pas de règlement possible, même pas de lois possibles, car alors se présente ceci en France:

On se trouve en présence de ce phénomène que les immeubles ont pris des valeurs locatives tellement fortes que les volumes occupés par des théâtres comme ceux-là sont impossibles à rémunérer sous forme d'exploitation théâtrale. Les propriétaires de cette surface ont intérêt à transformer leurs immeubles pour autre chose. Le résultat est ceci : Ces théâtres ne disparaissent pas comme nombre de théâtres, mais ils se transportent ailleurs, mais dans un sous-sol... dans un espace absolument insuffisant où 500 places en remplacent 1,200. D'où deux conséquences également graves:

Premièrement, réduction de la surface du plateau et des possibilités de recettes, et par conséquent obligation pour l'auteur de travailler en amenuisant constamment sa formule. Impossibilité pour l'auteur de concevoir avec possibilité, avec l'impression d'arriver qu'avait une pièce nécessitant certain développement scènique par conséquent nécessité pour l'auteur de se cantonner dans ce terrain intime, purment psychologique dont je parlais tout à l'heure et qui met évidemment sur certains points le théâtre français en infériorité sur d'autres.

Seconde conséquence, celle-là extrêmement grave, c'est que le théâtre devient ainsi non plus l'art de la multitude que Gémier proclamait un jour, car Gémier disait : «Il n'y a pas de théâtre pour l'élite, il y a le théâtre pour la multitude, il de doit y avoir de théâtre que pour la multitude.» A l'heure actuelle,

ce n'est plus vrai, car le théâtre de 500 places élimine par définition une catégorie de public qui n'a plus la possibilité d'aller au théâtre.

Deuxième point qui agit encore sur la production et dont doivent, se préoccuper dans l'exercice même de leur profession, tous les auteurs dramatiques de tous les pays.

Je ne sais pas si les pays étrangers sont plus favorisés que le nôtre. Je crois que nous sommes en présence d'une crise des immeubles théâtraux difficile â résoudre, et qui contribuera pendant longtemps encore à restreindre cette surface sur laquelle les auteurs, les directeurs peuvent produire les pièces.

Remarquez que cette préoccupation d'accroître le domaine sur lequel on travaille est chez tous nos metteurs en scène. Nous avons vu notre ami Baty commencer sur une scène minuscule du Studio des

Champs-Élysées, nous l'avons vu ensuite éprouver le besoin d'agrandir le théâtre dans lequel il travaillait pour faire des mise en scène et surtout pour s'adresser à un public moins restreint, et nous le voyons maintenant préoccupé d'aller encore vers une scène plus grande et il rencontre d'ailleurs des difficultés quasi insurmontables.

Voyez par conséquent les mille répercussions des faits économiques sur la production même et les nombreux métiers pratiques dont vous êtes à juste titre soucieux d'assurer l'avenir.

Seconde difficulté matérielle inextricable contre laquelle se débat le théâtre — du moins en France —: la fiscalité excessive. Je ne crois pas qu'il faudrait que se Congrès se terminât sans que la voix de la S. U. D. T. se joignît à la voix de toutes les Fédérations du Spectacle de France pour protester con-

tre la taxation du théâtre en France: taxe municipale, droits des pauvres, etc... qui représentent une charge qui devient de plus en plus insurmontable. Si vous ajoutez à celà quelques-uns des faix dont, avec son expérience parissiene Pierre Mortier vous parlait tout à l'heure! succession de bail, sous-locations successives..., on arrive à un état de fait dans lequel la profession de l'auteur dramatique, la profession de comédien se heurtent à un ensemble d'obstacles qui les empêchent de s'exercer d'une façon logique.

Eh bien!, il y a encore un troisième fait, mais alors que je suis élevé avec une certaine violence contre les deux premiers, je dis que ce troisième fait, qui est une grosse difficulté pour l'exploitation du théâtre, est tout de même quelque chose dont il faut nous féliciter.

Je crois exact de dire que, jusqu'à il y a dix ans, le théâtre n'a cessé d'exploiter tous ceux qui participaient à la vie théâtrale, sauf les auteurs qui, grâce à Beaumarchais, savant se défendre depuis 1792. — Mais, en dehors des auteurs, toutes les corporations intéressées au théâtre, avant la guerre : acteurs, musiciens, machinistes, etc., toutes ces professions là étaient littéralement exploitées et touchaient des salaires qui, véritablement, ne représentaient ni le temps dépensé ni la technicité acquise, ni l'éffort quotidien fait.

Aujourd'hui, il y a dans les Fédérations du Spectacle, dans le monde des travailleurs du spectacle, comme dans le monde de tous les travailleurs, en général, una conception nouvelle de leurs droits, une opinion beaucoup plus précise de leur rôle social, de l'importance qu'ils ont dans la vie des peuples,

et cette conception les a amenés, tout naturellement, fort logiquement, à présenter des revendications très nettes, faites avec énergie, menées avec succès.

Aujourd'hui, de fait, on est obligé de payer, mon Dieu, à un prix à peu près équitable, toutes les corporations ressortissant au théâtre; et celà crée pour les exploitants, à présent, évidemment de très grandes difficultés d'adaptation.

Mais il faut bien dire, Mesdames et Messieurs, que cette dernière particularité dont le théâtre actuel souffre, n'est pas cependant spécifique au théâtre; toutes les branches de l'industrie, en général, en souffrent et toutes, petit à petit, arriveront à en sortir après la réadaptation qui se fait.

Mais précisément parce que nous sommes dans une période où l'adaptation economique se fait, que cinq ou six ans, peut-être dix se passeront

encore avant que nous arrivions à un nouvel équilibre analogue à celui que la guerre a rompu, c'est précisément là où l'action d'une société comme la nôtre, à mouvement inter-corporatif, est si utile. C'est pourquoi sont si nécessaires ces congrès annuels où parfois des questions sont résolues, où chaque discussion gagne plus de clarté et plus de force.

Je vous demande, Mesdames et Messieurs, de bien vouloir excuser l'imprévu de la conférence que je vous ai faite, ce qu'elle a pu avoir de décousu et d'inélégant. Je tenais à ajouter, aux considérations purement littéraires faites par Alfred Kerr et Pierre Mortier, des considérations plus terre à terre évidemment, dont vous ne pouvez nier qu'elles aient quelque utilité et qu'elles doivent être une des préoccupations de notre siècle.

LAS ENSEÑANZAS DE ACTOR EN EL INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA

POR

ENRIQUE GIMÉNEZ

(Profesor del Instituto del Teatro Nacional)

En el Congreso de la Sociedad Universal del Teatro celebrado el año anterior, el señor Bohigas Tarragó, secretario del Instituto del Teatro Nacional, presentó una comunicación en la que se explicaba la organización general y la finalidad de dicho Instituto, que sostiene la Excma. Diputación provincial de Barcelona.

Se decía en aquella comunicación que, además de las actividades que podríamos llamar de estudio y divulgación, sostenía el referido Instituto las de carácter exclusivamente escolar, en sus aulas, para la enseñanza de la declamación, y en general, de la profesión de actor.

Honrado con el cargo de profesor de las enseñanzas referidas, me permito hoy presentar al III Congreso la presente comunicación, detallando con ella uno de los extremos de la memoria presentada en el Congreso anterior, y para aportar a los señores congresistas reunidos en Barcelona el modesto testimonio de nuestra experiencia, por si puede contribuir a ampliar los conocimientos que sobre este asunto les interesan.

Los cursos de estas enseñanzas se dividen en dos, y comprenden cada uno del 1.° de octubre al 30 de junio, efectuándose las clases tres días alternos a la semana, de siete a nueve de la tarde.

El primer curso es principalmente teórico. Comprende los ocho temas siguientes:

I. *Lectura.* — Se define ante todo lo que es la lectura para diferenciar esencialmente la lectura por sí o en voz baja y la lectura para el

público o en voz alta. Se indican luego las condiciones físicas fundamentales para esta última clase de lectura.

Recitación. — Se explica a continuación a los alumnos en qué consiste la recitación y en qué se diferencia de la lectura. Con esto se aproxima ya el alumno a la función propia del actor : la recitación, es decir, recitar sin leer lo que está escrito y se ha aprendido de memoria. A las condiciones de pronunciación propias para la lectura hay que añadir aquí un comienzo de expresión.

Declamación. — Y seguidamente se entra en la segunda y tercera fase, la del actor, en la que para declamar ha de tener en cuenta las condiciones propias de la lectura y de la recitación y, además, el arte de representar, es decir, de fingir la situación que el autor atribuye al personaje.

Unos ejercicios prácticos completan y finalizan estas lecciones.

II. *Conocimientos rudimentarios de varias ciencias.* — Se dan a los alumnos someras lecciones de filosofía, ética y estética, únicamente para situarlos en condición de poder apreciar el carácter y el estado psíquico de los personajes que hayan de interpretar y representar.

III *Naturaleza del artista; condiciones físicas y morales que le son precisas.* — En este tema se estudian detenidamente las condiciones personales indispensables para representar, y se indica la manera de desarrollar las de carácter físico. Se insiste muy particularmente en que éstas por sí solas no son suficientes. Es necesario que el actor tenga alma de artista.

Declamación individual. — Se especifica en estas lecciones lo que es la creación personal del actor, en la representación de personajes

que, cual los del teatro, son creados por otros y representan a seres muchas veces vivientes en la realidad.

IV. *Nomenclatura y naturaleza de los diversos sentimientos.* — Se explican detalladamente los principales sentimientos del alma humana, se especifican, se clasifican, se relacionan entre sí. Es una lección de estados de alma para que el alumno complete sus conocimientos para la interpretación de los personajes ideados por el autor.

Ejercicios. — Resultado de todas las lecciones teóricas precedentes, se ejecutan ejercicios prácticos y simultáneos de Lectura, Recitación y Declamación.

V y VI. *Nociones de estética.* — Se induce al alumno, por estas lecciones, a educar el gusto, no sólo literario, sino plástico, para todos los aspectos de la manifestación artística del teatro.

Conjuntos parciales. — Los ejercicios ejecutados hasta ahora individualmente pasan, después de las anteriores lecciones, a ejercicios de conjunto de tres o cuatro personajes. Es el primer paso para la declamación dialogada.

VII. *Imposición y emisión de la voz.* — En las prácticas de conjunto, cuando el alumno ejecuta su trabajo de declamación entrelazado con el de los otros, se le induce a educar y perfeccionar la imposición y la emisión de la voz. Es una experiencia viva que cuenta con el valor de la realidad.

Conjuntos parciales. — Y continúan en este ciclo de lecciones las prácticas antedichas de conjuntos de tres o cuatro personajes.

VIII. *Explicación del gesto; lenguaje de las manos.* — Es éste el momento que pedagógicamente hemos creído más oportuno para explicar cómo ha de ser el gesto en cada

situación y el tributo importante del lenguaje de las manos para expresar los estados del personaje representado. A las explicaciones teóricas siguen inmediatamente los ejercicios prácticos en este particular.

Conjuntos generales. — Y acaba el curso con prácticas de conjuntos generales, incluso de masas numerosas cuando es oportuno y factible, prácticas en las cuales se afinan y detallan todas las lecciones comprendidas en este primer curso.

* * *

En el segundo curso se siguen otros tantos temas; son los siguientes:

I. *Definición de los sentimientos que tienen manifestación externa.* — Esta lección comprende un estudio, aunque rápido, completo, de los sentimientos que tienen franca ma-

nifestación externa y que, por tanto, adquieren valor primordial en la representación escénica. Se explican luego al alumno los recursos más corrientes, para dar al público la sensación de cada uno de estos sentimientos.

II. *Sobriedad, ductibilidad, naturalidad.* — Pero como la lección anterior es muy susceptible de incurrir en exageraciones, seguidamente se atemperan y se equilibran las formas de expresión con lecciones y ejercicios prácticos de sobriedad, ductibilidad y naturalidad.

III. *Maquillaje.* — Siguen a estas lecciones las de maquillaje. Disponen los alumnos de unos modelos en los que, por medio de manchas y rayas e imponiendo color, tratan de conseguir en cada caso los efectos que el profesor solicita. Después pasan estos ejercicios del mencionado modelo a la propia cara, ante el espejo.

IV. *Manera de crear y de interpretar un personaje.* — Vuélvese ahora a esta clase de lecciones, cuyos principios teóricos se han dado en el curso anterior, pero para ejercitarlas en la práctica, sirviéndose principalmente de todos los conocimientos adquiridos en las lecciones precedentes y utilizando las prácticas realizadas hasta ahora.

V y VI. *Ejercicios generales del gesto. Reproducción de casos patológicos en escena.* — Continúa la aplicación en escena de las enseñanzas cursadas sobre estos temas.

VII. *Interpretaciones completas.* — Van coordinándose prácticamente las enseñanzas de las lecciones anteriores en prácticas completas sobre la escena.

VIII. *Nociones generales de dirección.* — Y al mismo tiempo se explican a los alumnos las reglas de actividad para dirigir representaciones escénicas.

Y se acaba el curso, que a veces se prolonga hasta más allá del tiempo fijado reglamentariamente para él mismo, con ensayos y hasta representaciones completas de obras, que en determinadas ocasiones se efectúan públicamente.

* * *

En resumen, como pueden ver los señores congresistas, se trata de un método de enseñanza en el que se coordinan, hasta donde nos parece posible, la teoría y la práctica, y en el que no se olvidan nunca la personalidad y las facultades propias y especiales de cada alumno, para que éstas puedan desarrollarse libremente, aunque dirigidas y conexionadas por las enseñanzas que han de dar a aquélla más eficacia y solidez.

No he de terminar sin recordar que estas enseñanzas se completan

con las de historia del teatro y de historia del arte que cursa nuestro director don Adrián Gual, y con excursiones y visitas de carácter pedagógico.

OBRAS DE ESTA COLECCIÓN

Publicadas

El teatro romántico español, por Joaquín Montaner.

Un maestro de la escenografía : Soler y Rovirosa, por José Francés.

Temas de historia del teatro, por Adrián Gual.

Las representaciones teatrales en Grecia y Roma, por P. Bosch y Gimpera.

Estudios y comunicaciones, del Tercer Congreso Internacional del Teatro. Dos tomos.

Próximas a publicarse

Don José Valero, Estudio, por Joaquín Montaner.

La poesía trovadoresca, por Manuel de Montolíu.

La indumentaria histórica en el teatro, por Luis Labarta y Enrique Giménez.

De los espectáculos en España, por Jovellanos.

INSTITUTO DEL TEATRO NACIONAL

DE LA

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

Calle de Duque de la Victoria, 10, pral.

Tiene por objeto el estudio y la divulgación de las actividades literarias y artísticas relativas a la producción dramática.

La presente serie de publicaciones y los diferentes actos públicos que celebra, responden a esta finalidad.

En el «Instituto» funcionan aulas de declamación, recitación, prácticas escénicas y escenografía, las cuales son complementadas con cursillos de Historia del teatro, historia del arte, etc.

Director, Adrián Gual; *Secretario*, P. Bohigas Tarragó; *Profesores*, Enrique Giménez, Salvador Alarma, Pompeyo Fabra y Manuel de Montolíu.

2 Kom

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
00000996248